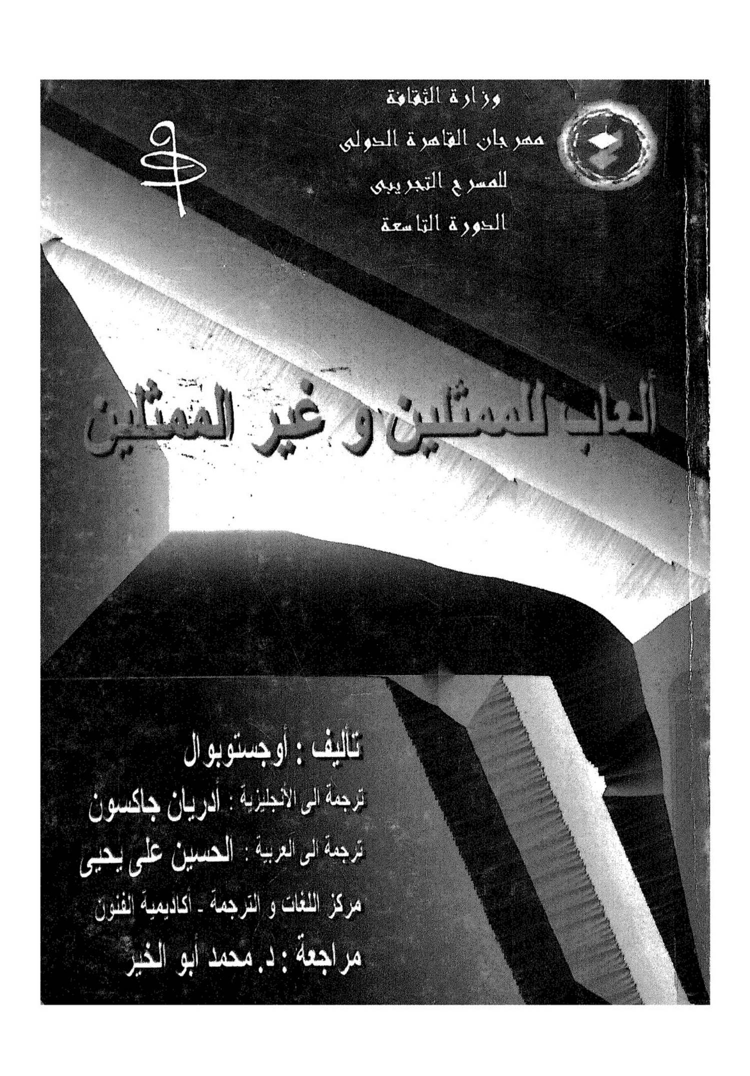
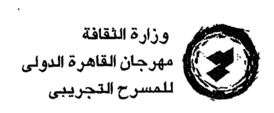

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى
الدورة التاسعة
ألعاب للممثلين وغير الممثلين
تأليف : أوجستوبوال
ترجمة الى الانجليزية : أدريان جاكسون
ترجمة الى العربية : الحسين على يحيى
مركز اللغات و الترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد ابو الخير

اهداءات ٢٠٠٠
أكاديمية الفنون المصرية
القاهرة



ألعاب للممثلين وغير الممثلين

تأليف : أوجستو بوال
ترجمة إلي الإنجليزية : أدريان جاكسون
ترجمة إلي العربية : الحسين علي يحيى
مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد أبوالخير

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

كلمة وزير الثقافة

حقق مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مدى دوراته، للحركة المسرحية المصرية والعربية ماكنا نسعى إليه، تجنبًا للعزلة وخطرها، وأعنى إمكانية "***المقارنة***"، بالانفتاح على تيارات المسرح العالمي المعاصر، فالذى لا شك فيه أن مسارح العالم لا يمكن أن تتشابه في عروضها لارتباطها بالأسس العميقة لواقعها الذى تتعامل معه بأشكاله المختلفة في كل مجتمع، لكن الوعى بالاختلاف والمتغيرات أمر ضرورى للإبداع.

وقد أحدث المهرجان بتيارات وتوجهات عروضه قدراً من التوتر، بل وقدراً من المقاومة، وكنت أرى فى ذلك إحدى مجالات الحرية التي تحمي الإبداع، وتفتح له إمكانات التعبير، وتفسح مساحات التجريب، فالمسرح ليس عروضًا مسرحية فقط، بل نتاج ثقافى بالدرجة الأولى يمتلك طاقة التفاعل وسمات الاختلاف.

إن تراكمات تلك الصدمة أدت إلى تعزيز إدراك المسرح المصرى لمخاطر العزلة، وعقم مخاوف الانفتاح، وإجراء المقارنات والخروج من أسر التقليد والتكرار، وتوفير المناخ اللازم للإبداع، وترسيخ الثقة بالقدرة على التفاعل، والوعى بالمتغيرات التى تجرى من حولنا.

إننى مع الذين يؤمنون بحق الاختلاف والتمايز، وأؤمن أيضا بأن الفنان لا تحده البداهات والمسلمات، بل لا بد له من التحرر من أى عنف يقيد إبداعه، فمتاع الفنان خلال رحلة إبداعه حرية تعبيره.

د.فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

المرأة وثقافة الاضطهاد

منذ طرح ***"الرجل"*** سؤال ***"التعيين"*** لماهية ***"المرأة"*** ، ثم راح يجيب عليه وحده ***"بالوكالة"*** وفق تصوراته، ينتج وينشر صورا تستهدف وضع تراتبية اجتماعية وبيولوجية، ظلت ***"المرأة"*** خاضعة لمحاولات ***"التدجين"*** التى تفرضها ثقافة المجتمع الذكورى فى شتى مجالاتها بقوة هيمنة تحرم المرأة من حرية توصيل أفكارها بشكل علنى، وتحرمها كذلك من حرية التفكير.

فعندما صرخت ***"ميديا"*** فى مسرحية ***"يوربيدز"*** ، ***"نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا، فأولا يطلب منا أن نشترى رجلا بثروة ضخمة ونتخذه سيدا لأجسادنا، لأنه من أسوأ الأمور ألا يكون لنا زوج"*** ، كان ذلك يعنى استمرار ***"الإكراه"*** بسجن ***"المرأة"*** داخل ***"القالب"*** الذي يحقق للثقافة الذكورية إحساسها بالتفوق، وحتى عندما طرح ***"شكسبير"*** فى ***"ترويض النمرة"*** شخصية ***"كيت"*** كتصور لامرأة تناضل من أجل أن تعيش فى مجتمع لا تكون فيه شيئًا مهملا، جعلها تثور على الأوضاع بأن تغدو ***"نمرة"*** شرسة مستحيلة المعشر، يواجهها ***"بتروشيو / الرجل"*** ، الذي يملك من الرجولة والحقوق التى منحتها له الثقافة المهيمنة، ماجعله يروضها كما يُروض الحصان الجامح ليفوز بها.

ولم يقتصر تعزيز رؤية ***"الرجل"*** فقط على إبداعات الكتَّاب بطرح تصوراتهم عن المرأة، والتى ترسخ سيطرة الثقافة الذكورية وهيمنتها، بل أُستخدم ***"العلم"*** لمساندة تلك التصورات، إذ جاء ***"فرويد"*** ليقنن التفوق الذكورى، بأن سمم تاريخ المرأة بأفكاره التى جمعها من مباشرته لنساء مرضى من جراء مواجهة ثقافة اضطهادية ذكورية،

أكدتها تأويلاته من أن معاناة المرأة تتركز فى أنها لم تولد رجلا، وكانت تلك التأويلات إحدى محاولات التدجين الاجتماعى الذى تستخدمه الثقافة الذكورية.

قال *"فرويد"* يوما لطلابه: *"إذا أردتم أن تعرفوا المزيد عن الأنوثة، فعليكم بسؤال تجربتكم الخاصة، أو توجهوا إلى الشعراء، أو انتظروا بالأحرى أن يتمكن "العلم" من أن يقدم لنا معلومات أعمق وأكثر اتساقًا"*، لكنه لم يشر إلى ضرورة أن يسمع صوت المرأة *"تُعين"* ذاتها وتطرح رؤيتها، ثم فى إحدى رسائله يعترف *"لمارى بونابرت"* قائلا: *"إن السؤال الأكبر الذى لم يُجل قط، والذى لم أتمكن من الإجابة عليه، على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها فى البحث فى نفسية المرأة هو: ماذا ترغب المرأة؟"*.

بالتأكيد لا أحد يمكنه أن يجيب على ذلك السؤال إلا المرأة ذاتها، ولأنها تولد امرأة فى ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها، فإن هذه الثقافة المسيطرة قد ألبستها قناعا تعيش به حياتها فى إطار *"كرنفال"* يُعد صمام الأمان لسيادة المجتمع الذكورى، إذ عليها أن تظل مرتدية للقناع المُعطى لها، ووفقا لأصول *"الكرنفال"* فإنه ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر، وكانت تلك هى آلية الضبط الاجتماعى من قبل المجتمع الذكورى، أى أن يُعطى للمرأة وظيفة مبرمجة، تستلب منها ذاتها فى واقعها المعاش، ومادام الاختلاف البيولوجى يشكل الأساس فى العجز عن الخلاص فلا خوف إذن من أن تُطرح على صعيد المبادئ قيم الخلاص من هذا الاستلاب.

وظلت المرأة تعيش ذاتها المكتومة والمقوضة عبر القناع المُعطى لها، تحلم بالخلاص من قهر وسيطرة المجتمع الأبوى، حتى بدأت الحركة النسوية كتعبير عن يقظة وعى النساء بهيمنة الرجال عليهن وتهميشهن، ولأنه لا بد للمكتوم أن يُروى، رفضن كل صور التعبير عن ذواتهن *"بالوكالة"* من قبل الرجال، وشحذن الرغبة فى مقاومة المسيطر والرد عليه بوجوه مكشوفة.

تقول *"كارول كرايست Carol Christ"* فى كتابها *"الغوص فى الأعماق والصعود إلى السطح: كاتبات يبحثن عن الروح"*، *"لم تكن قصص النساء تُروى، والمعروف أنه دون القصص والروايات لا مجال لتحويل الخبرة إلى لفظة منطوقة، ودون القصص تضل المرأة سبيلها حتى يتراءى لها حتمية اتخاذ قرارات مهمة فى حياتها.. ودون*

القصص تنفصل المرأة عن أعمق تجارب الذات وخبرات العالم والتى يمكن أن نطلق عليها تجارب روحية أو دينية، وحينئذ تصير المرأة كائنا محجوبا خلف ستار من الصمت. إن التعبير عن سعى المرأة الروحى يرتبط تماما برواية النساء".

خرج الإبداع النسوى إذن ليجيب على سؤال ***"التعيين"*** دون ***"وكالة***، وبشكل علنى فى مواجهة الثقافة المهيمنة وتجلياتها، وليطرح رؤية جديدة للعالم تختلف جذريا عن مذاق لغة ***"كراسات الشكاوى"***، إنه إبداع يعزز الاستقلال ويرفض الامتثال والإذعان ويرسخ الاحتجاج والتمرد، إن مبدعات هذه الثقافة الجديدة لم يطلبن كما صاحت ***"ليدى ماكبث"***، ***"تعالى إلىّ أيتها الأرواح.. جردينى من ضعف بنات جنسى واملئينى قسوة ووحشية"***، بل إنهن شحذن طاقاتهن المبدعة كنساء، لا تحكمهن ماصدّرته إليهن الثقافة الذكورية من ***"تابوهات"***، بل لم تخدعهن تفسيرات بعض بنات جنسهن، مثل ***"هيلن دوتش"*** التى ماثلت بين ***"الأنوثة"*** و ***"السلبية"***، وبين ***"الذكورة"*** و ***"الإيجابية"***.

وقد وجدت إبداعات المسرح النسوى فى تيارات التجريب المسرحى الموجة المناسبة الحاملة لكل طاقات التجدد، والتي تستوعب التوجهات الفنية والفكرية لهذه الإبداعات ذات الصوت النسائى، بل إن "مهرجان المرأة الدولى للمسرح التجريبى" الذي أقيم لأول مرة فى ١١ أغسطس ولمدة ثلاثة أسابيع عام ١٩٨٦ بالمملكة المتحدة، ولدت فكرته فى حضن مهرجان "ايل سيجرتيو دى أليش التجريبى الدولى IL Segreto di Alice والذى أقيم فى إيطاليا عام ١٩٨٤، وجمع أكثر من مئة من السيدات الممارسات للإبداع المسرحى ليقدمن أعمالهن، واستطاع هذا الحشد النسائى من مختلف بلاد العالم أن يطور استراتيجية نسائية جديدة، أحدثت تأثيرا على المسرح العالمى، إذ أججت فكرة توحد الحركة النسوية فى المسرح كمنعطف مهم، ساعد فى إدراكهن أن عليهن أن يتبادلن تجاربهن ويفهمن ويحددن ويفصحن عن معارفهن ويطرحن بشكل جماعى إبداعهن المتميز والمتحرر دون حجر أو هيمنة.

ومن المنطلق ذاته يقيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة، ندوته الرئيسية حول ***"التجريب فى مسرح المرأة"*** والتى تضم نخبة من

الممارسات للإبداع المسرحى فى قارات العالم، استهدافا لطرح القضية النسوية من منظور الإبداع، كتيار يرى المرأة إنسانا مستقلا بذاته، ويسعى إلى الالتزام بإعادة تنظيم المجتمع بإتاحة الفرصة للأفراد لتطوير ذواتهم، أى بتحرير المرأة والرجل معًا خارج إطار علاقات السيطرة، حيث لا تتراجع الذات الإنسانية أو تختبئ أو تُقَنّع لخلق علاقات إنسانية يحكمها التنامى المتزن وتوفر شروط الفهم بعيدا عن التطرف والإحساس بالتفوق مهما كانت أوجه الاختلاف.

ولأن المكتبة العربية تكاد تخلو من مراجع مترجمة عن هذا الموضوع، فقد أصدرنا تسع ترجمات لأهم الكتب التى تناولت هذه القضية، تنوّعت مابين الدراسات والإبداعات النسوية وتغايرت من حيث لغاتها الأم.

يبقى الاعتراف بالفضل لصاحب الفكرة الخصبة لهذا المهرجان **الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة** الذى أتاح للحركة المسرحية المصرية والعربية إمكانية شحذ طاقة التجدد.

أ.د/ فوزى فهمى أحمد
رئيس المهرجان

ترجم هذا الكتاب عن النسخة الانجليزية

GAMES FOR ACTORS AND NON-ACTORS

Augusto Boal

Translated by Adrian Jackson

Routledge, London 1992



« لقد حققت ما كان مجرد حلم عند برخت ، ما كان مجرد مادة للكتابة .. لقد خلقت مسرحاً نافعاً يجمع فى وصفه المتعة والتسلية والتعليم . إنه مسرح مختلف .

.. لأنه نوع من مداواة المجتمع .... فهو يركز الفكر ويثلج الصدر ويتيح للناس سبيلاً جديداً للتعامل مع أوضاعهم . »

ريتشارد ششنر

مقدمة

بقلم : ادريان چاكسون

يعد هذا الكتاب الذى بين أيديكم دمجًا لكتابين هما

"Stop C'est magique" (Paris Hachette, 1980):
"Jeux Pour acteurs et non - acteurs" (Paris, La Decouverte, 1989)

ويزيد عليهما بعض التغييرات والإضافات العملية حيث أضاف بوال أمثلة ونماذج من أحدث ممارساته التى قفزت إلى أرفع مستوياتها . وهذا الكتاب كما يتضح من العنوان يشتمل على تمارين وألعاب مناسبة لجميع الاشخاص من يتخذ التمثيل منهم حرفة أو هواية ومن ليست له علاقة بالتمثيل- إذ إن أحد الأساسيات التى يرتكز عليها فكر بوال أن أى شخص يمكن أن يمثل وأن الأداء المسرحى لا يجب أن يقتصر على مملكة المحترفين . وسوف نجد أيضاً أن المعنى المزدوج لكلمة "يمثل" بمعنى يؤدى ويفعل من الأساسيات التى ينطلق منها هذا الكتاب.

وقد تناول هذا الكتاب ثلاثة أشكال رئيسية من مسرح المقهورين وهى مسرح الصورة *Image Theatre* والمسرح المتخفى *Invisible Theatre* ومسرح المنتدى *Forum Theatre* على أن هناك تداخل وتفاعل بين هذه الأشكال الثلاثة، واختيار أياً منها يعتمد فقط على الموقف الذى يصوره والهدف الذى يتطلع إلى بلوغه .

ومسرح الصورة عبارة عن سلسلة من التمرينات والألعاب تُصمم لتكشف عن حقائق هذا المجتمع أو ذاك و دعائم هذه الثقافة أو تلك، دون اللجوء، فى النماذج الأولى، للغة المنطوقة- على الرغم من إمكانية ضم هذا العنصر للعبة فى المراحل المختلفة "لإثارة تغيير" الصورة. وفى هذا الشكل المسرحى يصور المشاركون ، فى صور ثابتة، حياتهم ومشاعرهم وخبراتهم وصور القهر التى يتعرضون لها. حيث تقترح المجموعة

عنوناً أو فكرة . ثم يقوم أفراد المجموعة بنحت تماثيل ثلاثية البعد تجسد هذا العنوان أو هذه الفكرة. والخامة التى يستخدمها الأفراد فى صنع هذه التماثيل هى أجسامهم وأجسام زملائهم . غير أن هذه التماثيل لا تبقى ثابتة- كما هو الحال فى كل أشكال مسرح المقهورين ؛ فهذه التماثيل الثابتة ما هى إلا نقطة بداية أو مدخل للحدث والذى يتضح شيئاً فشيئاً من خلال عملية إثارة التغيير، وهى عملية إدخال الحياة على التماثيل واكتشاف كل ما هو كامن فيها من اتجاهات وأغراض .

وهذه التصورات جميعًا تنطلق من فكرة غاية فى البساطة وهى أن "الصورة ترسم آلاف الكلمات"؛ وأن اعتمادنا الكلى على الكلمات يمكن أن يشوش الأفكار بدلاً من توضيحها؛ وأن الصور يمكن أن تكون أقرب من الكلمات لمشاعرنا الحقيقية بل وأقرب أيضاً من تلك المشاعر التى تكمن فى اللاوعى، ذلك أن "عملية التفكير باليد" خليقة بالتهرب من الرقابة على المخ، بالتهرب من "عسكرى العقل" والذى أدخله إلى هناك المجتمع والخبرة الشخصية. ويعد تعدد معانى الصور من العناصر الأساسية فى هذا الشكل المسرحى، فقد يجوب أفراد المجموعة مدىً فسيحاً من المعانى المختلفة- والتى غالباً ما تكون مترابطة بصورة غير مباشرة، فغالباً ما يرى أفراد المجموعة أشياء كثيرة لا يكون النحات قد وضعها فى ذهنه. إن الصور تتجاوز حدود اللغة والثقافة وهى عادة ما تكشف لنا كما أوضح بوال، عن تصورات كلية. كما أن استخدام الصور يمكن أن يكون أكثر ديمقراطية من استخدام الكلام حيث إنه لا يعطى مساحة أكبر لمن يتحدث أفضل. ويمكن استخدام هذا الشكل المسرحى فى الإعداد لمسرح المنتدى والمسرح المتخفى؛ كما أنه الموضوع الرئيسى لكتاب بوال *Methode Boal de théâtre et thérapie- l'arc- en du desir*

أما المسرح المتخفى فهو مسرح عام يدخل فيه الجمهور كمشاركين فى الحديث دون أن يدركون ذلك؛ فالمشاركون هنا هم المشاهدون - الممثلون ، المشاركون هم المشاهدون النشطون فى عمل مسرحى لايدركون خلاله ولا حتى بعده أنه عمل مسرحى وليس مجرد حدث تلقائى من أحداث الحياة، وبالطبع هذا العمل ما هو إلا حدث واقع من

أحداث الحياة فهو يحدث فعلاً بأناس من الحياة وأحداث من الحياة وردود فعل من الحياة ؛ ولكنه مسرح لا يعرف جمهوره إنه جمهور في مسرح. وفي هذا الشكل المسرحي يتدرب الممثلون على مشهد ما ثم يعرضونه في أى مكان عام يناسب هذا المشهد. وعلى الدوام يتضمن هذا المشهد قلبًا لسلوك معتاد في هذا المجتمع. وينجرف المشاهدون في مناقشتة كرد فعل لأحداث المشهد، وفي الغالب يكون هناك ممثلين بين ظهور المشاهدين يعملان على إثارة النقاش بالتعبير عن ردود متطرفة ومتناقضة. وهناك مثال يحضرني الآن: حينما ذهب رجل من فرقة بوال بالبرازيل إلى حانوت بارز في واجهة مبنى ومعه صديقته وأخذ يقيس ملابس النساء، وارتفع صوت ممثل آخر كان قد اجتمع مع من إجتمع من المتفرجين وعبر عن سخطه الشديد لهذا السلوك، بينما قام ممثل ثالث بالدفاع عن الممثل الأول- لماذا لا يرتدي ملابس النساء إذا كانت تعجبه ملابس النساء؟- إن هذا الشكل الفني يستخدم المسرح كمنتدى عام تثار فيه وجهات النظر على اختلافها وتناقش فيه القضايا على تنوعها . ويذكرنا هذا بمسرح الشارع الدعائي مع اختلاف رئيسي واحد وهو حرية المشاهد في تبني أى وجهة يرغبها وعدم شعوره بأنه في موقف تعليمي فالمشاهد هنا يسأل دون أن تملى عليه الإجابات. ويعد هذا من أساسيات مسرح المقهورين - فهو أبعد ما يكون عن المسرح التعليمي ، إنه يضم بين جناحيه عملية تعلم يشترك فيها جميع الأطراف ، نوعاً ما عن التعليم ذي الاتجاه الواحد؛ فهذا المسرح يفترض أن هناك احتمال لوجود الإجابة بين النظارة يساوى احتمال وجودها بين الممثلين .

أما مسرح المنتدى فهو مباراة مسرحية تطرح فيها مشكلة دون الانتهاء إلى حل ، ويصبح على المشاهدين - الممثلين أن يقترحوا الحلول ويعرضونها على المسرح. وغالباً ما تصور المشكلة إحدى صور القهر فيكون هناك بطلٌ مضطهد وخصوم مضطهدون. وفي الصورة المثلى لهذا المسرح يكون المشاهدين - الممثلين جميعاً ضحايا لنفس صورة الاضطهاد المعروضة وهذا هو السبب في قدرتهم على تقديم أكثر من حل فقد تعرضوا أنفسهم لهذا الموقف الجائر. وبعد العرض الأول للمشهد والذى نطلق عليه "النموذج" (ويمكن أن يكون مسرحية كاملة) يعاد المشهد ولكن مع زيادة سرعته قليلاً و يستمر

العرض الأول كالعرض الثانى تماماً حتى ينادى أحد المشاهدين "قف" حينئذ يحل هذا المشاهد محل البطل ويحاول إنهاء القهر .

وهذه اللعبة تتخذ شكل مسابقة أحد طرفيها هم المشاهدين - الممثلين الذى يحاولون دفع المسرحية لنهاية مختلفة ينفرط عندها عقد القهر و الطرف الثانى هم الممثلين الذين يبذلون أقصاهم فى الظاهر لتنتهى المسرحية بنهايتها الأصلية (والتى ينهزم فيها المضطهِد وينتصر المضطَهد وهذه الجلسات يرأسها شخص يسمى "الچوكر"كما سيتضح من السطور والتمارين التالية .

ودور هذا الشخص هو مباشرة سلاسة اللعبة وإملاء قواعدها على المشاهدين . غير أن الچوكر هنا لا يعدو أن يكون مشاركاً كغيره من المشاركين وعلى هذا يمكن أن يحل محله أياً من المشاهدين - الممثلين إذا رأوا أنه لا يجيد القيام بدوره وبالمثل يمكن تغيير أياً من قواعد اللعبة فى أثناء العرض إذا أراد المشاهدون ذلك. ولا يقتصر المنتدى الواحد على حل واحد بل يكون هناك حلولاً متنوعة عديدة ، ونتيجة هذا التنوع والتعدد أن تتجمع لدينا بحيرة من المعلومات والطرائق والخبرات وفى نفس الوقت يتاح لنا ما أسماه بوال "التدريب على الواقع".

هذا هو مسرح المنتدى فى وصف مبسط. ومن الطبيعى أن يكون لهذا الشكل المسرحى الذى يبلغ الآن من العمر ما يزيد على عشرين عاماً صوراً عديدة مختلفة فى كل أنحاء العالم فهو يستخدم فى المدارس والمصانع والمراكز الترفيهية والمراكز الاجتماعية، ومع جماعات النزلاء والمتشردين والمعاقين والأقليات العرقية وغيرها - من الجماعات التى تشترك فى معاناتها من صورة قهر واحدة والهدف مرة أخرى هو إثارة النقاش (فى شكل أحداث وليس كلمات)، وطرح أكثر من حل، ومساعدة المشاهدين على "لعب دور البطل فى حياتهم الواقعية".

لقد أجريت عدة عروض من مسرح المنتدى مع جماعات عديدة مختلفة فى بريطانيا وأستطيع من خلال خبرتى أن أضيف لهذا الشكل المسرحى ميزتين : فهو وسيلة لفهم

الحياة وهو وسيلة لإكساب المشاهدين القوة والثقة اللتين تمكناهم من التغلب على ما يتعرضون له من اضطهاد ، وهو أيضاً مصدر متعة بالغة إذ يثير مرحاً مختلفًا ألوانه- فهذه سعادة لكشف ميول الظالمين وهذا ضحك على خدع المشاهدين - الممثلين البارعة وهذه نشوة الانتصار على الظلم . وربما يظن الواحد أن الإنجليز المحافظين التقليديين هم آخر من يصعد على المسرح لتعديل الحدث المسرحي، غير أن النموذج الملائم، الصادق في تصويره للحياة، والقادر على إثارة غضب المشاهدين من أجل البطل سيجعلهم يصعدون إلى المسرح وخاصة إذا صعد أحد المشاهدين - الممثلين الشجعان وحطم الثلج. غير أنه لا يجب أن نفهم عبارة "صادق فى تصوير الحياة" على أنها إشارة لتفضيل بوال للواقعية كأسلوب لمسرح المنتدى. فسوف نقرأ بالتفصيل فى الصفحات التالية أن الصدق عند بوال متميز تماماً عن الواقعية- فالصدق المسرحى كما يتضح من أعمال مسرح المقهورين لا يحتاج أن يكون له أية علاقة بالواقعية الحرفية، فإذا كان المضطهد يرى مضطهديه وحوش وجب علينا أن نظهرهم فى العرض كوحوش حتى وإن تطلب ذلك أسلوب مرئى أقرب إلى التعبيرية منه للواقعية .

إن أعمال بوال تسلك مساراً متحفزاً على جنباته طاقة لا تنفذ وتفاؤلاً لا يخمد. لقد طاف بوال العالم من إفريقيا لكندا لأوروبا لريو، يعلم طرائقه وفنياته، وكان يسعد سعادة بالغة فى كل مرة يرى فيها فرقة جديدة تمارس تمريناته التى لا شك مارسها آلاف المرات من قبل (وإحدى مشكلات ترجمة الكتاب هى الاكتشاف الفعلى لمكان بوال فى العالم عند وقت معين ، مقرونة بتقلبات نظام البريد الدولى) وحين تستوعب هذا العدو العالمى المسعور تكون قد بدأت فى استيعاب أن طموح بوال بالنسبة لمسرح المقهورين كممارسة فى عالم متغير ليس مجرد وهم .

ولا يعنى هذا أننا نلمح لأية ركود فى ممارسة بوال- فبينما ظل بوال ملتزماً بالمبادىء الرئيسية لمسرح المقهورين والتى وضعت منذ ما يقرب من عشرين عاماً ، استمر فى إبداع تمارين جديدة واقتباس أخرى قديمة بنشاط شاب فى العشرين من عمره، فكان كالعقعق يهجم على الألعاب التقليدية فى كل بلد حيثما وجدها فيعدلها إذا

تطلب الأمر حتى تناسب أهدافه ثم يعود بها إلى مراكزه فى باريس وريو كصائد يعود بتذكار الصيد. وما آسف عليه فى ترجمتى هذه أن هناك عناصراً لا تستطيع الترجمة أن تنقلها كاملة وهى السعادة والحماس مقرونين بإنسانية دافئة رحبة .

إنك تشاهد بوال يعمل فتدهش لوعيه الذى لا يغفل قط وتحليله الذى لا يفوته شيء. ونادراً ما كنت تراه وقد نفذ صبره، إذ لا يحدث هذا إلا حين يكون جلياً أن المتسائل لم يستمع للإجابة أو غير مستعد لاستخدام قدراته العقلية فيما يقوم به أو أنه يبحث عن شيء أقرب للطاعة الوالدية من المعرفة المسرحية ووسيلتها فى مساعدتنا على فهم وتحدى العالم الذى نعيش فيه.

ويتجنب بوال المسميات فى ممارسته كمعلم لمسرح المقهورين فهو دائماً يتفادى تلك الأسئلة التى ربما تنسب فكره لاتجاه معين أو تبنى له عشاً فى "الماركسية" أو "البرختة" أو غيرها، وهذا التصنيف المقيِّد يشمل ضرره كل روح مسرح المقهورين لأنه يتضمن برمجة الأفعال وردود الأفعال ويقلل إمكانية التغيير والفردية – وفى كل الحالات تقريباً يتحرك مسرح المقهورين من الخاص للعام نوعاً ما عن الانتقال من العام للخاص. ومهما تكن توجهات بوال السياسية فإنها لا تظهر أبداً فى أعماله فيما عدا فلسفته الأساسية وهى التعاطف مع المقهورين والإيمان بقدرة الإنسان على التغيير . ولا يعنى هذا أن بوال لم يشترك مباشرة فى الأحداث السياسية- بل كان أحياناً يستخدم المسرح فى تدعيم اشتراكه كما حدث فى الإنتخابات البرازيلية الأخيرة فقد قام بحملة نشطة لانتخاب لولا مرشحة حزب العمال والتى اقتربت كثيراً من الفوز. ويخرج بوال أيضاً مسرحيات "مباشرة" فى مسارح "مباشرة" فمسرح المقهورين بالنسبة له لا يعدو أن يكون سوى شكلاً من أشكال مسرحية عديدة، هو ليس الشكل الوحيد، ولكنه شكلاً يستطيع أن يعيش بسلام مع الأشكال الأخرى. لكن مسرح المقهورين هو مسرح المقهورين بخوصوصياته ولا شيء آخر.

ونحتاج هنا أن نشير لبعض النقاط فى الترجمة. ففى البداية كانت هناك مشكلة النوع- فهناك آلاف الإشارات لأناس لا يتفق نوعهم مع السياق وغالباً ما نجد "هو أو

هى" (أو العكس) لتقطع علينا انسياب العبارات. واستخدام "هو أو هى" اختيارى ولكن الصعوبة فى ربط أيًا منهما بالسياق مع عدم وجود مقابل لضمير الملكية، وقد حاولت بقد الإمكان استخدام ضمير الجمع ولكننى عدلت عنه فى الكثير من الأمثلة حتى لا يزداد النص صعوبة. وهكذا استخدمت هو أو هى فى الموضوعات التى لا تتعلق بنوع بعينه وأرجو أن أكون قد أوردت كل منهما مرات متساوية، فإذا كانت هناك صفحات لم يرو بها سوى واحد من الضميرين فقد يكون ذلك بسبب إعادة ترتيب التمارين والألعاب أو ربما يكون ذلك سهواً محضًا .

ويمثل "الچوكر" مشكلة أخرى، ففى الإنجليزية تثير هذه الكلمة فى الذهن صور عَدوُ الرجل الوطواط وتشير كلمة "الچوكر *Joker*" أيضاً إلى چوكر ورق اللعب ولكنها ليست لها علاقة بإثارة الفكاهات *Jokes*. وقد وردت شخصية الچوكر فى سياقات مختلفة بوظائف مختلفة، فكان أحياناً المخرج، وأحياناً الحكم، وأحياناً المحفز، وكان فى أحيان أخرى رئيس ورشة العمل. والچوكر فى سياق مسرح المنتدى هو الشخص الذى يلعب دور الوسيط بين الممثلين والنظارة ولا ينتمى لأى منهما ، تمامًا مثلما لا ينتمى چوكر الورق لأى مجموعة ويظل هائماً بينها. وأى ترجمة لهذه الكلمة ستسلبها كثيراً من معناها ، كما أن هذه الكلمة شائعة الأن بين العاملين فى مسرح المقهورين (والذين يستخدمون أيضاً الفعل "*To joke*" ليصفون دور الچوكر) ولذلك فإن الوقت قد تأخر كثيراً لتغيير هذه الكلمة- وذلك بغض النظر عن أن هذه الكلمة كلمة لابأس بها .

أما كلمة المشاهد – الممثل فهى كلمة ابتدعها بوال ليصف المشاهد الذى يشترك فى الحدث المسرحى، المشاهد – الممثل مشاهد نشط فى مقابل السلبية التى عادة ما تهيمن على دور المشاهد. أما كلمة "خيال" كما فى "قف- هذا خيالى" فإنها تستخدم لتشير لتلك التدخلات فى مسرح المنتدى والتى تقفز من الواقع إلى مملكة الخيال كالمشاهد – الممثل الذى يحل محل البطل الشحاذ وفجأة يجد آلاف الجنيهات فى طريقه، ربما يكون هذا خيال غير أن المشاهد هو الذى عليه أن يقرر مهما كانت الظروف. وقد استخدمت

كلمة منتدى *"forum"* بحرف صغير فى بدايتها لأصف ذلك الجزء من عرض المنتدى *Forum* الذى يتدخل فيه المشاهد فى الحدث، فى العرض الثانى. أما كلمتى "نقاش" و "مناقشة" فلا تشيران إلى التبادل اللفظى للأفكار والجسم جالس ثابت فى مكانه ولكنهما تشيران لوجهات نظر يعبر عنها المشاهدون فى شكل مسرحى، كتداخلات فى الحدث المسرحى، نوعاً ما عما أسماه بوال "المنتدى الإذاعى" ؛ وهناك كلمات أخرى تطلبت شرحاً فأوردنا شرحها بالسياق.

إن موضوع مسرح المقهورين هو الفعل وليس الكلام، هو طرح الأسئلة نوعاً ما عن تقديم الإجابات، هو التحليل وليس القبول .

وأخيراً، هذا الكتاب لكل مهتم بالمسرح ، لكل من يرى فى المسرح قوة للتغيير .

أدريان جاكسون
نوفمبر ١٩٩١

تقديم

أسطورة شوا - شوا
امرأة ما قبل البشرية التى اكتشفت المسرح

إن كلمة "المسرح" كلمة ثرية ذات معانى عديدة، بعضها متكامل وبعضها متناقض، وهذا الثراء يفرض علينا أن نحدد ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح، فأى مسرح نقصد؟.

وأول ما يجب أن نذكره، أن المسرح مكان : مبنى، أى نوع من الأبنية التى نخصصها للعروض والأعمال المسرحية . وكلمة "المسرح" فى هذا السياق تنطوى على كل أدوات العرض المسرحى من مناظر وأضواء وأزياء وغيرها، وكذلك كل العاملين بالعرض من ممثلين ومؤلفين ومخرجين ومصممين وغيرهم.

المسرح تسجيل لأحداث كبرى، كوميدية وتراچيدية، نشاهدها عن بعد دون أن نملك القدرة على التدخل فيها ومن ذلك مسرح الجريمة ومسرح الحرب ومسرح عرض المشاهد، ونستطيع كذلك أن نستخدم كلمة "المسرح" فى سياق المناسبات الاجتماعية الكبرى مثل افتتاح نصب تذكارى أو تسيير سفينة أو تتويج ملك أو عرض عسكرى أو حفل القداس أو حفلة راقصة، ويمكن استخدام كلمة "طقس" للإشارة لهذه الإظهارات المسرحية.

ويمكن أن يكون المسرح كذلك مرادفاً لسلوكيات الحياة اليومية المتكررة فنحن نؤدى مسرحية الإفطار، ومشهد الذهاب للعمل، وفصل أداء العمل، وخاتمة العشاء، وملحمة غداء الأحد مع الاسرة وغيرها، ونحن فى هذا كالممثلين الذين يؤدون عرض ناجح يطول استمراره فيكررون نفس السطور لنفس الزملاء، ويؤدون نفس الحركات فى نفس التوقيت.... آلاف المرات . وهكذا يمكن أن تتحول الحياة إلى سلسلة من السلوكيات الآلية التى تشبه حركات الآلة فى جمودها وصرامتها، وهذا النوع من المسرح المتأصل

فى حياتنا يمكن أن نطلق عليه "الطقوس الحياتية".

وهناك عبارات مثل "التهويل الدرامى" و "يؤلف حكاية" و "يلعب الدور باتقان" تجعل من المسرح والأكاذيب مترادفان لأنها تستخدم لتصف تلك المواقف التى يتلاعب فيها الناس بالحقائق أو يبالغون فيها أو يشوهونها .

ولكن المسرح فى أقدم مفاهيمه هو قدرة الانسان- وليس الحيوان- على مراقبة نفسه فى فعل ما، فالإنسان قادر على مراقبة نفسه وهو يرى، وهو يتأمل عواطفه، وهو يستشعر أفكاره . الإنسان قادر على رؤية نفسه هنا وتخيل نفسه هناك، قادر على رؤية نفسه اليوم وتخيل نفسه بالأمس .

ولهذا يتوافر لدى الإنسان القدرة على تعيين الهوية (هويته وهوية الآخرين) وليس مجرد التعرف، فالقطة قادرة على التعرف على صاحبها الذى يقدم لها الطعام ويلاحظها لكنها لا تستطيع تعيين هويته كمدرس، أو متخصص فى حرفة ما ، أو عاشق، فتعيين الهوية لا يعنى فقط القدرة على التعرف من خلال سياق واحد متكرر ولكنه يتجاوز ذلك إلى استقراء سياقات أخرى بحيث نتجاوز ما تراه العين ، وما تسمعه الأذن، وما تحسه البشرة، وما تظهره الكلمة؛ فأنا أستطيع أن أميز صديقاً بحركة واحدة من حركاته، أو أتعرف إلى رسام من أسلوبه، أو سياسى من السياسة التى ينتهجها. وحتى فى حالة غياب الشخص استطيع أن أتعرف إلى ما يميزه من سمه أو اتجاه أو سلوك .

وتحكى لنا أسطورة صينية قديمة ترجع لعشرة آلاف سنة قبل الميلاد عن شواشوا ، امرأه ما قبل البشرية التى اكتشفت المسرح، أى أن مكتشف المسرح، كما تشير هذه الاسطورة، امرأه وليست رجل. غير أنه حدث بعد ذلك أن اختلس الرجل المسرح، وعلى فترات مختلفة عبر العصور، استبعد المرأه كممثلة بل كمشاهدة. وفى بعض المجتمعات كان الرجال يقدمون الأدوار النسائية كما كان فى أيام شكسبير حيث كان الصبية غير مكتملى النمو يلعبون أدوار الملكات المكتملات النمو، أما المسرح اليونانى فكان

يبخس حتى حق النساء فى المشاهدة السلبية..... ولأن المسرح يمثل فناً قوياً عنيفاً فقد سيطر عليه الرجال وابتدعوا سبلاً جديدة لاستغلاله.. استغلال ما هو فى الاساس اكتشاف المرأة. هكذا اكتشفت المرأة المسرح وهكذا ابتدع الرجل أدواته- من مبانى ومسرحيات وتمثيل وغيرها .

لقد تواجدات شواشوا على هذه الأرض منذ مئات الألوف من السنين، حين كان رجل وامرأة ما قبل البشرية يتنقلون من الجبل إلى الوادى، ومن اليابس إلى الماء؛ يقيمون أودهم بما يقتلونه من حيوانات، وما يجدونه من أوراق الاشجار وثمارها؛ ويشربون من الأنهار؛ ويلجأون إلى الكهوف ليتقون الأخطار. وقد استمرت هذه الحياة وقتاً طويلة قبل مجيء النياندرتاليين والكروماجنونيين، وكذلك السبيانز والهابيليز والذين كانوا بشراً حقاً فى بنائهم الجسمى ووزن مخهم .. بل وفى عنفهم .

وهؤلاء القببشريين كانوا يعيشون فى جماعات وهو أفضل ما توصلوا إليه لحماية أنفسهم، وفى إحدى هذه الجماعات كانت تعيش شواشوا، وهى أجمل امرأة فى جماعتها وشواشوا هذا ليس اسمها بالطبع وليس اسمها أى اسم آخر فلم يكن هناك أسماء بالمرة إذ لم يكن هناك لغة ولا حتى اللغة التى عرفها الإنسان البدائى. كانت شواشوا أجمل امرأة فى الجماعة وكان لى بنج أقوى رجل فى الجماعة، وكان طبيعياً أن يميل كل منهما للآخر ، وهكذا وجدا أنفسهما يحبان السباحة معاً، وتسلق الأشجار والجبال معاً . هكذا أحب كل منهما أن يستنشق عبير الآخر ويلعقه، ويتحسسه، ويعانقه، ويجامعه. شعور جميل أن يكون هناك شخص آخر . أن يكونا معاً .

لقد كانا سعيدين كأسعد ما يمكن أن يكون عليه زوج من تلك الجماعات . وفى يوم ما ، شعرت شواشوا أن ملامحها الجسمية تتغير إذ كانت بطنها تزداد حجماً يومًا بعد يوم، وكلما كانت بطنها تزداد حجماً كلما كانت تزداد خجلاً منها؛ حتى بدأت تتجنب لى بنج الذى لم يكن بمقدوره تفسير ما يحدث، فمحبوبته لم تعد هى نفس محبوبته القديمة سواء جسمياً أو حتى نفسياً وهكذا تباعدا حيث فضلت شواشوا أن تجلس وحيدة تشاهد بطنها وخرج لى بنج يبحث عمن تعوضه محبوبته الأولى ، لكنه لم يجد .

وتشعر شواشوا ببطنها تتحرك، وفى بداية نومها تشعر بانتقالها من اليمين لليسار ومن اليسار لليمين . وبمرور الوقت يزداد الحجم وتزداد الحركة. ويجلس لى بنج عن بعد حزينًا خائفًا يراقب تلك الأحداث التى لا يستطيع أن يفسرها، أى أنه هنا مشاهد هادىء لا أكثر ولا أقل .

وفى رحم الأم، يزداد نمو ليج ليج لى- وليج ليج لى هو اسم الطفل رغم أنه لم يكن له اسم إذ لم يكن هناك لغة ولكن هذه الحكاية أسطورة صينية قديمة تتقبل تعاملنا معها بحرية وترحب به . يزداد نمو ليج ليج لى الذى لا يستطيع أن يقرر مدى جسمه وحدوده. فهل سيتوقف نمو جسمه عند جلده؟ أم سيتخطى هذا السائل النخطى ؟ هل هذا هو عالمه؟ إن عالم الجنين والعالم الخارجى وأمه يمثلون وحدة واحدة، هو هم وهم هو. ولهذا فإننا نشعر بهذه المشاعر البدائية حتى اليوم حين تتوحد أجسادنا مع العالم بأسره، مع الأرض الأم، وذلك حين نغمس أجسادنا العارية فى الماء فى حمام السباحة أو فى البحر .

وهذا الخلط بين الجسد والعالم حدث لأن حواس ليج ليج لى لم تكن قد اكتملت فى نموها بعد، إذ مازال لا يستطيع أن يرى لأن عيناه مغلقتان، ولا يستطيع أن يشم أو يتنفس لأنه لا يوجد هواء فى ذلك الفضاء الضيق الصغير، ولا يستطيع أن يتذوق لأنه يتغذى من خلال الحبل السرى وليس من خلال الفم ، ولا يستطيع أن يحس لأن بشرته لا تلمس غير ذلك السائل ذو الحرارة الثابته وبذلك لا يوجد ما يمكن أن يقارن ملمسه بملمس هذا السائل . وعموماً تعتمد الحواس جميعاً على المقارنة فنحن نعرف الأصوات لأننا نعرف الصمت. ونعرف العطر لأننا نعرف الروائح الكريهة .

وكان السمع عند ليج لى هو أول الحواس التى ظهرت بوضوح، فقد كانت أذنيه مصدر تنبيه ملموس، فهناك على الدوام تلك الإيقاعات، وهناك تلك الأصوات التى تتكرر من وقت لآخر، وهناك تلك الضوضاء المفاجئة فهو يسمع ضربات قلبه وقلب أمه ويسمع اندفاع الدم فى الأوردة والشرايين ويسمع ضوضاء المعدة والأصوات الخارجية. وهكذا كان السمع أول ما ظهر من الحواس وكان على ليج ليج لى أن ينظم الأصوات

التى يسمعها وينسقها ولهذا كانت الموسيقى أقدم الفنون و أصلها جذوراً- فقد أتت من الرحم، أتت كى تساعد على تنظيم العالم وليس فهمه. إنها فن سبق البشرية وعرفه الإنسان قبل أن يخرج من رحم أمه.

أما الفنون الأخرى فقد جاءت بعد ذلك حين أخذت الحواس الأخرى فى النمو. فبعد شهر من الميلاد بدأ الطفل يرى فكان ما حوله مجرد اشباح ثم بدأت الملامح تتحدد شيئاً فشيئاً. ولكن ما الذى يمكن أن نراه نحن، الكبار؟ إننا نرى سيلان دائم من الصور المتحركة ولذا فإننا نحتاج للفنون التشكيلية كى تثبت هذه الصور وتجمدها فى مكانها وهو ما يستحيل علينا فى الحياة اليومية. وبعد ذلك جاءت السينما والتصوير والمدرسة الانطباعية كى تثبت الحركة ذاتها . هذه الفنون تنظر للواقع من الخارج، على نقيض الرقص الذى يدخل فى صميم الحركة وينظمها مستعيناً بالصوت فى إخراج هذا التنظيم. هذه هى الحواس الفنية الثلاثية- السمع والرؤية، الحاستين الأساسيتين، وبين الممثلين- وأحيانًا من الممثل للمشاهد- نجد حاسة اللمس. أما الحاستان الأخرتان- التذوق والشم - فيخصان المظاهر العملية للحياة الحيوانية .

وفى يوم مشمس مشرق تلد شواشوا طفلها على وادى النهر. ومازال لى بنج يراقب الموقف من خلف شجرة دون أن يتدخل إذ تحجمه رهبة الموقف .

نظرت شواشوا لطفلها ولكنها لم تستطيع أن تفهم شيئاً لعل الأمر كله سحر محض- ، هذا الجسم الضئيل الصغير كان جزءاً من جسدها ، كان بداخلها ، نعم لقد خرج منها الآن لكنه مازال بلا شك جزءاً منها. إن الأم والطفل شيىء واحد والدليل على ذلك أن الجسم الصغير أراد مرة أخرى أن يتوحد مع الجسم الكبير فأخذ يمص الثدى وهكذا اطمأنت شواشوا بأنها كلا الجسدين، وأن كلا الجسدين شيىء واحد لا يتجاوزها. وعن بعد ، كان هناك من يراقب الموقف : لى بنج المشاهد الملتزم .

وينمو ليج ليج لى ويتعلم المشى على قدمين، ويبدأ فى الاستغناء عن لبن أمه والاعتماد على أشياء أخرى . وبنفس الدرجة، يصبح ليج ليج لى اكثر استقلالاً ويبدأ

فى التمرد على الجسم الكبير ويطرأ الخوف قلب شواشوا- تخيل لو أنك تريد أن ترفع يديك بالدعاء فلا تطيعانك وبدلاً من ذلك تصفعان ، أو تريد أن تجلس فلا تطيعانك رجليك وتمشيان. إنه تمرد ، تمرد قام به ذلك الجزء الصغير- ذلك الجزء العزيز من جسمها. وتنظر شواشوا لنفسها- نفسها الأم ونفسها الطفل- هى كلا الشيئين غير أن إحداهما يتمرد ولا يطيعها. وفى خلال ذلك كله يقتصر دور لى بنج على المشاهدة (مشاهدة شواشوا الكبيرة والصغيرة) عن بعد .

ويشعر لى بنج بالفضول لأنه لا يفهم تلك العلاقة بين شواشوا وابنها ويشعر بالقلق لأنه يريد أن يخلق نوعاً من العلاقة مع هذا الولد. وفى يوم ما ، كانت شواشوا وابنها نائمين واستيقظ الولد قبل أمه فداعبه لى بنج وسارا معاً. والوضع هنا بين لى بنج و ليج ليج لى مختلف تماماً إذ أن لى بنج يدرك تماماً أن هذا الولد كينونة أخرى وليس نفسه، ليس لى بنج .

ويأخذ لى بنج الولد ليعلمه صيد الحيوانات والأسماك ، والولد طبعاً سعيد بهذا ، ولكن أمه تعيسة غاية التعاسة ، فقد استيقظت لتكتشف أنها فقدت جزءا منها ، وتجهش الأم بالبكاء وتصرخ وتصرخ عله يسمع صراخها.. ولكن كيف يسمعاها وقد إبتعدا كثيراً .

وبعد أيام قلائل ترى شواشوا الأب والطفل معاً وتحاول أن تستعيد ابنها وجسمها ولكنه يرفض لأنه وجد سعادة مماثلة مع أبيه الذى علمه أشياء لا تعرفها الأم.

وكان على شواشوا أن تتقبل الواقع، واقع أن هذا الجسد الصغير- على الرغم من أنه نمى بداخلها وعلى الرغم من أنه كان هى!- شخص آخر له حاجاته ورغباته الخاصة. إن تمرد ليج ليج لى على طاعتها جعلها تدرك أنهما اثنان وليس واحد. نعم إنهما اثنان فهى لا تريد أن تبقى مع لى بنج ولكن ليج ليج لى يريد، وهكذا كان لكل منهما اختياره... كان لكل منهما رأيه... كان لكل منهما مشاعره ؛ لأنهما شخصين وليس شخص واحد .

لقد أدركت شواشوا أنهما شخصين وليس شخص واحد وكان ذلك داعياً لأن تفكر فى هويتها: *فمن تكون؟ ومن يكون طفلها ؟ ومن يكون لى بنج؟ وأين هم؟ وماذا يمكن أن يحدث لو انتفخت بطنها مرة أخرى؟ وهل تحب لى بنج الأن بمقدار ما كانت عليه من قبل؟ وهل ستحاول مع ذكور أخرين كما حاول هو مع إناث أخريات؟ وهل كل الذكور لصوص مثل لى بنج ؟ وماذا عنها هى نفسها ؟ هل ستبقى كما هى؟ ماذا سيحدث فى الغد؟-* نظرت شواشوا فى نفسها وأخذت تبحث عن اجابات .

لقد أكتشف المسرح فى تلك اللحظة، تلك اللحظة التى توقفت فيها شواشوا عن محاولة استعادة ابنها والاحتفاظ به لنفسها، تلك اللحظة التى نظرت فيها لابنها على أنه شخص آخر، تلك اللحظة التى نظرت فيها لنفسها وقد استؤصل منها جزء. فى تلك اللحظة أصبحت شواشوا ممثلاً ومشاهداً معاً. فى تلك اللحظة ، لحظة اكتشاف المسرح، تحولت شواشوا من كينونة ما إلى إنسان .

هذا هو المسرح - فن النظر لأنفسنا .

ويعد مسرح المقهورين مسرحاً بالمعنى الأصلى الذى ذكرناه لهذه الكلمة، وفى هذا السياق يصبح البشر جميعاً ممثلون (لأنهم يؤدون) ونظارة (لأنهم يشاهدون). إنهم جميعاً مشاهدون - ممثلون .

وهذا الكتاب تنظيم لمجموعة من التمرينات (المونولوجات الجسدية) والألعاب (الحوارات الجسدية) وفنيات مسرح الصورة . وهذه التمرينات والألعاب والفنيات معدة ليستخدمها الممثلون (الذين يعدون التمثيل صناعتهم ومهنتهم) وغير الممثلين (نحن جميعاً) لأننا جميعاً نمثل ولأننا جميعاً ممثلون .

إن لغة المسرح لغة إنسانية أساسية، فكل ما يقوم به الممثل على المسرح نقوم به نحن فى حياتنا فى كل زمان ومكان . فالممثلون يتكلمون ويتحركون ويرتدون الملائم لزمان ومكان المشهد ويعبرون عن أفكارهم ومشاعرهم- تمامًا مثلما نفعل نحن فى حياتنا اليومية . الاختلاف الوحيد أن الممثلين يكونون على وعى بأنهم يستخدمون لغة

المسرح ولهذا فهم أقدر على استغلالها، بينما الرجل العادى لا يكون على وعى بأنه يتحدث تلك اللغة، تمامًا مثلما كان مونسير چورديان (الچنتلمان البرجوازى) لموليير يتحدث بلغة مبتذلة عن غير وعى .

وأغلب الألعاب والتمرينات والفنيات فى هذا الكتاب أصلية مبتكرة، أما القلة الباقية فهى شائعة معروفة، غير أننا أدخلنا عليها بعض التعديلات لتصبح أكثر طوعاً لخدمة أغراضنا المتمثلة فى تنمية القدرة لدى الجميع على التعبير عن أنفسهم عن طريق المسرح. وبعض هذه التمرينات كما تشير العناوين ذات جذور متشعبة فبعضها قديم قدم بروغل (انظر صورة "ألعاب الأطفال").

ولأن أهم عناصر المسرح هو الجسد فقد عنى هذا الكتاب بالحركات الجسدية والأبعاد والأحجام والعلاقات . وإذا كنا نتحدث عن الجسد فإنى أؤكد ألا نميل للعنف فى تأدية هذه التمرينات والألعاب . لا يجب كذلك أن نرهق أنفسنا بتأديتها إذ يجب أن نؤديها بإستمتاع وتفهم وبالمثل لا يجب أن نتنافس فى تأدية هذه التمرينات فنحن نحاول أن نتفوق على أنفسنا، ليس على الآخرين .

وهذا الكتاب لا يقدم لنا وصفات .. لقد حاولت فيه أن أوضح أهداف مسرح المقهورين ولذلك اشتمل على مقدمة ذكرت فيها العديد من التجارب التى أجريت خلال السنوات القلائل الأولى من إقامتى فى أوروبا، عام ١٩٧٦ و أعوام قليلة تليه (على الرغم من أننى أؤكد أن هذا الكتاب يمكن أن يفيد الممثل الهاوى بقدر إفادته للممثل المحترف، والمدرس بقدر المعالج، ويمكن الاستفادة منه كذلك فى الابحاث السياسية والاجتماعية). وقد اشتمل هذا الكتاب أيضاً على شرح نظرى لمنهجى بالإضافة لبعض المعلومات عما حققته فى "مسرح آدينا" بساو باولو فى البرازيل حيث عملت هناك فى بداية حياتى .

وبعد الكتاب أحدث كتاب بأى لغة تناول هذا الموضوع .. آمل أن يكون ممتعاً ومفيداً ، فالمسرح يجب أن يكون ممتعًا، ويجب كذلك ان يكون مفيداً ليساعدنا على

معرفة أنفسنا وزماننا فالطريقة المثلى لتغيير العالم الذى نعيش فيه تبدأ بمعرفته .

إن المسرح لون من ألوان المعرفة، ويجب ان يكون وسيلة لتغـيير المجتمع وهو أمر يسير. إنه يساعدنا على بناء المستقبل بدلاً من مجرد انتظاره .

١- مسرح المقهورين فى أوروبا

مقدمة

أقدم لكم فى الصفحات التالية وصفًا سريعًا لبعض التجارب التى أجريت حديثاً فى عدد من البلاد الأوروبية وكل هذه التجارب أجريت تحت ظروف متقلقلة ولم يتح لها الوقت الكافى، فقد جرى بعضها على أسبوعين فى البرتغال واستوكهولم، وأسبوع فى باريس، وخمسة أيام فى جودرانو وهى قرية صغيرة فى سيسيلى بالقرب من بالرمو .

وسوف أقوم مع كل نموذج من هذه النماذج بشرح تقنيات الأساليب المختلفة دون الدخول فى تحليل عميق لها، وقد بدأت هذه التجارب بيومين أتاحا للمجموعة بعض التمرينات والألعاب والمناقشات عن الموقف الاقتصادى والسياسى فى أمريكا اللاتينية وعن طبيعة المسرح الشعبى الذى يتواجد فى بعض بلادنا. وهذان اليومان الأوليان كانا مهمين لأن أعضاء المجموعات التى كنت أعمل معها كانوا من أماكن مختلفة، ففى باريس كان المثلون من فرق عديدة *(La Grande Cuillére, Carnnagnole, La Tempête)* وفى استكهولم كان الممثلون والنظارة فى مهرجان سكبشولم الاسكندينافى (من السويد والنرويج والدنمارك والمهاجرين) وفى البرتغال تجمع أناس من مختلف الثقافات، وكانت جودرانو هى النموذج الوحيد الذى ضم ممثلين متماثلين فقد كانوا جميعاً من سكان القرية .

وأعتقد أن هذين اليومين التمهيديين كانا مهمين حتى ولو كانت المجموعات متجانسة، ففى الغالب يجب أن يدرب الممثلون أجسامهم ليعرفونها اكثر ويجعلونها أكثر قدرة على التعبير. وقد قمت فى الجزء الثانى من هذا الكتاب بشرح تمرينات هذين اليومين. بدأنا بعد ذلك فى العمل مع الجمهور حيث كنا نطلب منهم أداء نفس التمرينات ولم يكن الغرض الوحيد من ذلك هو الإحماء ولكن مساعدتهم أيضاً على

نفض الكبت عن أجسامهم بل ووضع صيغة للتواصل المسرحى معهم.

وفى خلال اليومين التاليين قمنا بتجميع التمرينات والألعاب معاً فى مشاهد للمسرح المتخفى ومسرح المنتدى وفى اليوم الخامس تم عرض مشاهد المسرح المتخفى وفى اليوم السادس جاء عرض مسرح المنتدى .

وفى الغالب الأعم كان الاتصال بالجمهور فى مسرح المنتدى يتم من خلال صيغة واحدة، وتبدأ هذه الصيغة بالإحماء البدنى وتحريره عن طريق الألعاب والتمرينات، يتبع ذلك عرض مسرح الصورة وفى النهاية عرض مسرح المنتدى. وغالباً ما تكون الأفكار موضوع العمل من اقتراح المجموعة أو من اقتراح المشاهدين - الممثلين . وأنا عن نفسى لم أفرض قط أية فكرة بل إننى لم أقترح أية فكرة بقصد أن يتعامل معها الآخرون على أنها تأتيهم من أعلى، إذ إنه من المهم إذا كان غرضنا خلق مسرح يكون من أهدافه التحرير، أن نتيح الفرصة لهؤلاء الذين يريد أن يحررهم المسرح للتعبير عن أفكارهم ولأن وقت الإعداد كان ضيقاً لم ننجح أبداً فى كتابة مسرحيات كاملة، وكانت العروض مجرد سيناريوهات قصيرة .

الأسلوب هنا بسيط للغاية .

ففى البداية يطلب من المشاهدين - الممثلين صنع مجموعة من التماثيل، وتعكس هذه التماثيل صورة مرئية لمنظور جمعى عن فكرة ما معطاة. ولنضرب على ذلك مثالاً. كانت الفكرة هى "البطالة" فى فرنسا، وكانت "الأسرة" فى البرتغال، وكان "الكبت الجنسى للجنسين" فى السويد. يقوم أحد المشاهدين - الممثلين باتخاذ وضع تمثال ما ، فإذا كانت المجموعة المشاهدة لا توافق جميعاً أو كأفراد على الخيال الذى يمثله التمثال فإن فرداً آخراً من المشاهدين - الممثلين يصنع تمثالاً آخراً. فإذا استمر رفض بعضهم قام أحدهم فعدل التمثال الأساسى أو أكمله أو اتخذ وضعًا آخراً مختلفًا. والغرض من هذا كله هو الوصول إلى صورة يوافق عليها الجميع، وحين يوافق الجميع على صورة ما نكون قد وصلنا إلى الصورة الواقعية (أى صورة الواقع، العالم كما هو) والذى غالبًا ما يكون تصوير لحالة من حالات القهر.

ويطلب بعد ذلك من المشاهدين - الممثلين أن يشكلون الصورة المثلى (صورة العالم المثالى- العالم كما يجب أن يكون) حيث يتلاشى القهر- وتكون هذه الصورة تصوير للمجتمع المرغوب فيه والذى نجد فيه حلولاً لكل المشكلات الحالية .

ولنعود مرة أخرى للصورة الواقعية حيث تبدأ المناقشة، وحيث يكون لكل المشاهدين- الممثلين ، الواحد تلو الآخر، الحق فى تعديل الصورة الواقعية وذلك حتى يتضح فى صورة مرئية كيف يمكن الانطلاق من الواقع الحقيقى وخلق الواقع الذى نرغبه وعلى المشاهدين- الممثلين أن يوضحون الانتقال المحتمل فى صورهم .

وعلى المشاهدين- الممثلين التعبير عن أنفسهم بسرعة (بحيث لا يفكرون بالكلمات ثم يحولون الكلمات إلى صور مرئية) فالهدف الذى نسعى لتحقيقه بالنسبة للمشاهدين - الممثلين هو أن يفكروا بالصور ويتحدثوا بأيديهم كالنحاتين ثم يطلب من

"التماثيل" أنفسهم أن يغيروا الواقع الظالم من خلال الحركة البطيئة أو من خلال سلسلة من الصور المتجمدة . ويجب على كل تمثال (ممثل) أن يؤدى كشخصية فى دور بحيث يخفى فى سياق هذا الدور سماته الشخصية .

أمثلة من مسرح الصورة

١- الحب

فى السويد كانت الصورة لقهر المرأة، حيث ترقد فتاة تبلغ من العمر ثمانية عشر عامًا على ظهرها، منفرجة الساقين، وفوقها رجل، فى اكثر أوضاع الجماع تقليدية. وطلبت من المشاهدين – الممثلين تشكيل الصورة المثالية، فقام أحدهم بقلب الأوضاع بحيث أصبحت المرأة فوق الرجل، ولكن الفتاة اعترضت وقدمت لنا صورتها الخاصة حيث يجلس الرجل فى مواجهة المرأة وسيقانهما متشابكة.. هذا هو تصورها لوضع الجماع بين إنسانين، بين شخصين متساويين .

٢- الأسرة

وفى البرتغال صورلنا أحد الاشخاص أسرة فى إحدى مقاطعات البرتغال : حيث يجلس رجل فى نهاية منضدة وتقف امرأة بجواره تقدم له صنفًا من الطعام وهناك أناس آخرون يجلسون حول المنضدة. وقد قدم أحد الشباب من لبسون نفس هذه الصورة مع تغيير واحد حيث جلس الجميع على الناحية اليسرى من المنضدة تاركين الجانب الآخر خالياً وكان الجميع- فيما عدا كبير الأسرة- متجهين بأنظارهم نحو نقطة ثابتة هى التلفاز. ونفس هذه الفكرة نجدها فى الولايات المتحدة حيث نرى الشخصية الرئيسية جالسة على كرسى بذراعين، أما الشخصيات الأخرى فبعضهم يجلس على ذراع الكرسى، وبعضهم على الأرض، وبعضهم يتمدد على بطنه، وجميعهم يمسكون أطباق

فى أيديهم ، وجميعهم يشاهدون التلفاز، أما المنضدة فمطروحة فى ركن من أركان الحجرة وقد اقتصر دورها على حمل بقايا الطعام. وفى فرنسا، نجد صورة مماثلة ولكن الشخصيات هذه المرة ليسوا مجتمعين بل متفرقين كل فى حيزه الخاص فأحدهم متمدد على الأرض والآخر متكىء على الباب ماداً عنقه كى يرى أفضل وهكذا. وهذه النماذج المختلفة من التصويرات تتوافق مع نماذج الأسر المختلفة: فالأب هو كبير الأسرة والتليفزيون هو مركز الاهتمام وأفراد الأسرة إما مجتمعون أو متفرقون وهكذا. وبعد عرض هذه الصور يطلب من المشاهد تشكيل الصورة المثالية .

٣- المهاجرون

وفى السويد اقترح مهاجر تصوير لحالة المهاجرين. وقد تم التعبير عن هذه الفكرة بصور مختلفة: فهذا رجل ماداً ذراعيه يسأل صدقة، وهذا رجل يعمل كالكلب، وهذه فتاة سوداء تنام على الأرض فى غاية التعاسة - كلها تعبيرات عن البؤس. وطلبت من سبعة سويديين أن يوضحوا بأجسامهم كيف يرون علاقاتهم بالمهاجرين، فأتخذوا جميعاً أوضاع تعبر عن التضامن: فهناك أذرعة مفتوحة، وعناقات، وأيادى ممدودة لتقديم المعونة. وفى الحال طلبت من المهاجرين أن يعودوا لأوضاعهم ثم طلبت من المجموعتين أن يندمجوا مع بعضهم البعض كتماثيل ثابتة فى البداية ثم بالحركة البطيئة، وكان غريباً أنه على الرغم من المجهود الواضح والكبير لم يظهر التحامًا جسمانيًا فى أى من الصور، وهكذا ظل طالب المساعدة ومقدمها متباعدين. وتركتهم يستمرون فى تمرينهم حتى أصبح واضحاً للمشاهد أن المساعدة المعروضة مجرد خيال. واتضح ذلك أكثر حين أصرت على إطالة التمرين، حينئذ استطاعت البقية أن تلتفت إلى حقيقة أن أياً من الأذرع الممتدة لم يقترب من الفتاة السوداء التى تطلب المساعدة .

وهكذا كان مارأيناه هو الرغبة فى المساعدة وليست المساعدة . وفيما بعد ذكر أحد السويديين المشاركين أنه شعر بالرغبة فى المساعدة وهو ما وضحه فى وضعه ولكنه لم يوضح الرغبة فى مد يده للفتاة السوداء، وقد فسر ذلك بقوله إنه استطاع قرب النهاية

فقط أن يدرك أنه لو كانت رغبته حقيقية، لكانت الفتاة السوداء أيضاً حقيقية وهذا صحيح على الأقل فى إطار واقعية التمرين- لأن التمرين حقيقى وواقعى وهو لم يفعل شيئًا فى إطار هذه الواقعية، بمعنى أن رغبته لو كانت حقيقية لساعد الفتاة السوداء التى هى فتاة سوداء حقيقية على الأقل فى اطار واقعية التمرين.

٤- تقدم السن

مازلنا فى السويد حيث اقترح أحد الأفراد أن نعالج قضية تقدم السن. قام الشباب بتصوير متقدمى السن بضعفهم وطبيعتهم المتأملة، فهذا ينتظر الموت، وهذا يطلب من يساعده لعبور الشارع، وهذا يعوق المرور وهكذا. بعد ذلك طلبت من هؤلاء الشباب أنفسهم أن يتعاونوا مع متقدمى السن ويقدموا الصورة المثالية، فطفقوا جميعاً يطعمون عجوزاً أو يعبرون به الشارع ، أو يساعدونه على الاغتسال ودواليك. وهكذا رأينا مشاهد لعب فيها هؤلاء الشباب بدرجة أو بأخرى دور الممرضات وكان كبار السن كما كانوا من قبل يتميزون بالضعف والسلبية. ثم طلبت من هؤلاء الشباب أن يعودوا للصورة الواقعية الأصلية وببطء يوضحون صورة الانتقال المحتمل. وببطء، ببطء شديد بدأت الأوضاع تتغير، إذ بدأ واحد تلو الآخر ثم جميعاً فى تصوير كبار السن وقد انهمكوا فى نشاطات إنتاجية أو إبداعية أو على الأقل ليست تأملية محضة، فهذا يرعى الأطفال وهذا يقرأ كتاب وهذا يرسم صورة وهذا يعلم وهكذا .

٥- البطالة

وفى فرنسا كان الموضوع هو البطالة، وكانت المشاهد فى عمومها متشابهة: فهناك دائماً صف طويل لا ينتهى يقود إلى فتاة تكتب على آلة كاتبة وبالقرب منها أناس آخرون يعملون، وجميع الواقفين فى الصف ذو أوجه طويلة. وقد رأيت فى الدنمارك نفس الفكره وغالباً نفس التصوير، غير أن أصحاب الصف كانوا يبتسمون ويوزعون

كتيبات سياسية، ولعل ذلك يرجع إلى كرم نظام الأمن الاجتماعى فى الدنمارك فالمتعطلون يحصلون على ٩٠٪ من مرتباتهم ويتيح لهم هذا فرصة الاشتراك فى نشاطات مختلفة منها النشاطات السياسية. أما فى البرتغال فقد كان هناك تصوير أكثر شمولاً للفكرة: فهناك نفس الصف، ونفس الفتاة على الآلة ولكن بالإضافة لذلك نجد بجوار الفتاة شكلاً مؤلفًا من ثلاثة رجال يحملون ثلاثة نساء على هيئه هرم ينتهى بأذرع تحمل رغيف من الخبز. وفى النسخة المتحركة لهذه الصورة يعطى رغيف الخبز لأحد رجال الشرطة والذى بدوره يعطيه لرجل يضطجع بعيداً عن عملية إنتاج الخبز، ويأكل هذا الرجل من الرغيف وهو مستلقى على ظهره ثم يعطى لرجل الشرطة بعض كسرات من الرغيف فيحتفظ رجل الشرطة بنصفها لنفسه ويعطى نصفها الآخر للهرم البشرى الذى أنتجها، وفى المقابل نجد رجال ونساء فى انتظار دورهم للالتحاق بهذا الهرم والاشتراك فى العمل كى يحصلون على نصف كسرات الرغيف (انظر صفحات ٢٢٧ - ٢٧٥ للمزيد من الأمثلة على مسرح الصورة)

التجارب الأولى فى المسرح المتخفى

لابد فى البداية أن نفهم أن المسرح المتخفى هو مسرح ولابد له من نص مطبوع. وهذا النص يتم تعديله- لا محال- كى يلائم تدخلات المشاهدين - الممثلين .

وهكذا يتم كتابة مسرحية صغيرة، على أن تنطلق هذه المسرحية من اعتبار مهم وهو أن يكون الموضوع المختار قضية ذات أهمية متقدة حيث تكون ذات علاقة متأصلة بمستقبل المشاهدين - الممثلين . ولابد أن يؤدى الممثلون أدوارهم كما لو كانوا يمثلون فى مسرح تقليدى وأمام مشاهد تقليدى.كل الاختلاف أن المسرحية تعرض فى مكان ليس بمسرح وأمام مشاهد ليس بمشاهد. وقد قمنا من خلال تجاربنا الأوروبية بالعرض فى مترو باريس، وفى القوارب، وفى مطاعم وشوارع ستوكهولم، بل قمنا بالعرض على خشبة مسرح كانت تجرى عليها ندوة.

وأكرر مرة أخرى، أن الممثلين فى المسرح المتخفى لابد أن يؤدوا تماماً مثل الممثلين الحقيقيين بمعنى أنهم لابد أن يتقمصوا أدوارهم .

أمـــثلة من المســـرح المتـــخــفى

١ - المضايقات الجنسية

تم عرض هذه المسرحية ثلاثة مرات فى مترو باريس، على خط فنسنيز- نيولى، وكان مسرحنا المفضل دائماً هو العربة الأخيرة قبل الدرجة الأولى، فى منتصف القطار.

الحدث الأول

تصعد المجموعة القطار فى المحطة الأولى (عدا اثنين) ويبدأ العرض من المحطة الثانية، حيث تقف ممثلتين بالقرب من الأبواب الرئيسيه، وتجلس الأنثى المجنى عليها مع التونسى فى المقعد المجاور، أما الأم والابن فبعيدين قليلاً ، وينتشر بقية الممثلين فى العربة. وخلال محطتين لايحدث شيئًا غريبًا، فجميع الممثلين يقرأون الصحف أو مشغولون فى حوارات قصيرة مع جيرانهم وهكذا.

الحدث الثانى

وفى المحطة الثالثة يصعد ممثل آخر وهو الذكر المعتدى ويجلس فى مواجهة الانثى المجنى عليها ، أو فى حالة انشغال المقعد المقابل لها يقف بجوارها. وبعد فترة قصيرة يبدأ فى حك قدمه بقدمها ، وتغضب الفتاة ولكنه يقول أنه لم يفعل شيئاً وأن ما حدث جاء عن غير قصد وينتهى الموقف عند هذا فلم يحدث أبداً أن دافع ولو واحد من الركاب عن الفتاة وبعد فترة قصيرة يعاود المعتدى عمله ولكنه لا يتورع هذه المرة من الميل بساقه ناحية المرأة، بل إنه يضع يده بكل وقاحة على فخذها. وتثور المرأة لكنها لا تجد من يشجع ثورتها فتنهض وتذهب للجانب الآخر من

العربة حيث تبقى واقفة، ويجدها التونسى فرصة لتأييد... المعتدى....
وينتهى عند ذلك الحدث الثانى .

الحدث الثالث

وفى المحطة الخامسة، يصعد الذكر المعتدى عليه وهو شاب وسيم، أوسم رجل فى المجموعة (-وكيف لنا أن ننافس جيمس وينز!) ولا يكاد هذا الشاب يصعد حتى تبدأ المرأتان الواقفتان على الباب- النسوية * وصديقتها- فى التعبير عن إعجابهم بعيناه الجميلتين، وبعد فترة قصيرة تتحدث النسائية للذكر المعتدى عليه فتسأله عن الوقت ويجيبها وتعود فتسأله عن محطته لكنه يضيق صدراً فيرد قائلاً "استمعى إلىّ! ماذا تعنين بسؤالك؟ هل تدخلت أنا فى أمورك؟ هل سألتك عن محطتك؟" "لوأنك سألتنى لأخبرتك. وعلى أية حال سوف أهبط فى محطة ريبابليك، فلنهبط معاً لو كنت تريد نفس المكان " وفى اثناء هذا الحوار تقوم الفتاة بتطويق الفتى على مرمى نظرات الركاب الغاضبة (ولاشك أنه كان صعباً على الركاب تصديق ما يحدث) ويحاول الفتى أن يفلت من عناقها لكنها تتعلق به. "أتدرى أنك غاية فى الوسامة؟ تعرف أن لدىّ الآن رغبة جامحة فى تقبيلك ..." ويحاول الشاب الإفلات لكنه يجد نفسه محاصراً بين الفتاتين اللتين أخذتا تؤكدان بصوت مرتفع حقهما فى تقبيله. وفى هذه المرة اعترض الركاب على موقف المرأتين، بل إن مجموعة من الركاب كانوا قد تدخلوا فعلاً فى الحدث . ويقفز الذكر المعتدى للدفاع عن الذكر المجنى عليه وتدافع الأنثى المجنى عليها عن النسائية فتذكر أن أحداً لم يدافع عنها حين تعرض لها رجل من لحظات قلائل، وأنه إذا كان من حق الرجل أن

* مناصرة للحركة النسوية الجديدة القائلة بالانتصار للمرأة .

يتعرض للمرأة، فللمرأة الحق أيضاً أن تتعرض للرجل الذى تجده جذاباً .

الحدث الرابع

تهاجم الأنثى المجنى عليها والنسائية وصديقتها الذكر المعتدى حيث يهددونه بتجريده من ملابسه كعقاب له ولكنه يختف. ودور بقية المثلين هنا هو الاستماع لما يقوله الركاب وكذلك محاولة توجيه الحوار إلى همجية المضايقات الجنسية فى مترو باريس أو أى مكان آخر.

وحتى نتأكد أن كل العربة على دراية بما يحدث تطلب الأم من ابنها أن يخبرها بما يحدث، فيراقب الولد ما يحدث ويخبر به أمه (بصوت يسمعه الجميع) وهكذا يتاح للحدث أن ينتقل لأماكن أبعد عن طريق هذا البث. وخلال هذه المشاهد، كانت هناك تعليقات مرحة : انظر مثلاً لهذه المرأة العجوز تقول : "نعم، إنها محقة تماماً- هذا الشاب وسيم للغاية." أو ذلك الرجل الذى يدافع بحماس عن حق الرجل فيقول: "إنه قانون الطبيعة، الرجال خلقوا هكذا ولا يمكن تغييرهم" لقد اعتبر ما قام به الرجل قانون من قوانين الطبيعة ولكن ما فعلته المرأة خروجاً على الطبيعة وانحرافًا عن قوانينها. والأسوأ من ذلك أن أحد الرجال أضاف بأن المرأة التى يتعرض لها رجل تكون قد أثارته على نحو ما وهكذا يكون الأمر دائماً خطأ المرأة! وكان أحد الرجلين الذين دافعا عن هذه النظرية الغريبة جالساً بجوار زوجته، واعتبرها التونسى فرصة فقال "هل تعتقد هذا؟ هل تعتقد أن للرجال الحق فى الاحتكاك بالنساء فى المترو؟" "نعم، إنهن يشرننا!" "فلتلتمس لى العذر إذن، فقد كان هذا بالضبط ما أوشكت أن أفعله مع زوجتك" ومال التونسى وكأنه سيطوقها. وهكذا أصبحنا على قيد أنملة من العراك، واضطر التونسى أن يهبط

فى محطة غير المتفق عليها. وفى أحد عروض هذا العمل عمت الفوضى وغلب الاضطراب حتى أن المترو توقف فى المحطة التالية وأقبل جميع الركاب ليشاهدون ما يحدث، ولم يكن الممثلون أصحاب الأدوار الرئيسية (الذكر المعتدى والانثى المجنى عليها والنسائية صديقتها) قد وضعوا فى الاعتبار توقف القطار فقد أعد الحوار بقدر الوقت الذى يقطعه القطار للمحطة، وهكذا كان عليهم الارتجال لخمسة دقائق متقنة حيث كان المشاهدون - الركاب - الممثلون يحرضون المرأتين على تجريد المعتدى من ملابسة.

والفكرة فى هذا المشهد واضحة جلية، فلا الرجل ولا المرأة لهما حق التحرش الجنسى، غير أن هذه الفكرة اتخذت بعداً سياسيًا ولهذا قامت خمسون فرقة بعرضها خمسمائه مرة. ولعل هذا الكم من العروض ينهى أو على الأقل يقلل من هذه السلوكيات، إذ ربما يكره المعتدون احتمال وقوفهم موقف المجنى عليهم.

٢- مولود الملكة سيلفيا

وفى مهرجان سكيبسهولم بستوكهولم، عملت مع فرق عديدة كان أعضاؤها هم الممثلون والمشاهدون - الممثلون وحكيت لهم عن التجربة الباريسية وودوا لو يكررون التجربة فى قطاراتهم وبالفعل قمنا بإعداد مجموعة من المشاهد واخترنا العاشر من يوليو ١٩٧٧ ليكون "يوم الافتتاح" وكان هذا اليوم حافلاً بالعديد من المسرحيات التى يقدمها المهرجان.

ولكن الأخبار انتشرت سريعاً على الرغم من أننا كنا نؤدى البروفات على هيئة مجموعات ورش عمل (بحيث لا يزيد العدد على ثلاثين فرداً). تسربت الأخبار بما كنا قد نوينا عليه وفى الصباح التالى نشرت جريدة "سفنسكا واجبلاوت" وهى إحدى

الصحف السويدية البارزة، نشرت صورتى مع عنوان ضخم يعلن افتتاح العرض الأول للمسرح المتخفى فى مترو ستوكهولم، ويحذر الركاب من الغفلة والتورط فى هذا الشكل المسرحى الجديد.

وقررنا اتخاذ مسرحاً آخراً- المراكب . إن ستوكهولم (جزيرة الكتل) عبارة عن أرخبيل- فهى عبارة عن أربعة عشر جزيرة فى الوسط ويزيد العدد الكل على أربعة وعشرين ألف جزيرة. ولهذا فإن المراكب فى ستوكهولم من وسائل الانتقال الهامة والحيوية ولذا قررنا اتخاذها مسرحاً لنا .

وكانت الملكة سيلڤيا تنتظر فى تلك الأيام مولوداً وأخبرتنى الفرقة أن هناك شعوراً بعدم الارتياح من تكاليف تجديد المستشفى التى سيولد فيها الأمير- والذى جاء أميرة. لقد خصصت المستشفى أربعة أطباء ليعملون طوال الوقت فى مراقبة وإتمام الولادة الملكية! إن هيئة الصحة القومية السويدية هى واحدة من أفضل الهيئات الصحية فى العالم غير أن الكثير من السويديين مازالوا يعانون من الاهمال فى تلك المنطقة .

الحدث الأول

امرأة شابة حبلى (ببطن منتفخة زائفة) تتحدث لصديقتها وتخبرها بإعجابها الشديد بالملكة سيلڤيا التى تنتظر بين الحين والآخر مولودها وريث العرش. يعترض أحد الممثلين ويظهر بالطبع كراكب تواجد بالصدفة، ويتطور الحوار بحيث يتحدثون عن المرتبات، وامتيازات الأسرة الحاكمة ، والاختلافات بين الملكية والجمهورية، وأسعار الدواء وتوفره، والاشتراكية وغيرها من الموضوعات.

الحدث الثانى

تشعر الشابة الحبلى بآلام المخاض الأولى وفى الحال يظهر ممثل يلعب دور الطبيب ويعرض عليها مساعدتها ولكنها ترفض وتسأله عما كان يفعله

فى الساعات السابقة .

"إننى عائد من المستشفى. كنت أعمل طوال الليل. لقد أجريت خمسة ولادات وأرى أن مولود سادس لن يزيد الأمر سوءاً"

" هذا بالضبط هو السبب فى رفضى لمساعدتك. حين أنجبت طفلى الأول كان الطبيب مرهقاً لذلك قرر إجراء ولادة قيصرية دون وجود ضرورة ملحة لذلك. الضرورة الملحة الوحيدة أنه كان متعجلاً ولا يريد أن ينتظر (كان ذلك قد حدث فى الواقع لتلك الممثلة) اننى أريد طبيبا من أطباء الملكة الأربعة. لابد أنهم الآن قد حصلوا على قسط وافر من الراحة فقد انتظروا بلا عمل طوال الأسابيع الماضية. من يتطوع بتوصيلى هناك؟ أريد أن يأخذنى أحد للأطباء الأربعة."

ويستمر المشهد حيث يناقش الممثلون مع الركاب نظام المستشفى السويدية والتى هى موضوع العرض، ويشترك على الأقل نصف الركاب فى الحوار أما النصف الآخر فإنه يتابع الحوار بيقظة.

الحدث الثالث

تقطع المركبة التى عرض بها هذا العمل سبعة دقائق على خط دجوجاردن-سلسن وهو بالضبط زمن العرض و تصل المركبة إلى رصيفها، ولكن طاقمها يكون قد أبلغ المستشفى لاسلكيًا بوجود حالة طارئة على المركب وهكذا يكون فى انتظار الشابة الحبلى عربة إسعاف. وقد تنبأ الممثلون بحدوث هذا لذلك أعددنا سيارة خاصة بنا حيث ترفض الشابة الحبلى سيارة الإسعاف وتركب السيارة مع أصدقائها بينما تستمر المناقشة على الرصيف.

٣- التمييز العنصرى (أ) : اليونانيون

تم عرض هذا العمل فى مطعمين مختلفين وكلاهما مكشوف، وكانت فكرةهذا العمل من إقتراح الممثلين ويبدو بجلاء أنها ذات أهمية كبيرة فى السويد حيث نجد تحاملاً ملحوظًا ضد الجنسيات الأخرى. فهم يطلقون لقب "عينا كلب" على كل شخص عيناه ليست زرقاء (فاللون الأزرق هو اللون الغالب على عيون أهل هذا القطر)

الحدث الأول

زوج وزوجة جالسين معاً على منضدة. يتناقشان بصوت عال. تتحدث الزوجة فتخبر زوجها بإعجابها بالنساء (الاخريات) اللاتى لا يقمن بأعمال المنزل، ولا يهتمين برعاية أطفالهم وتستمر الزوجة فى تعديد غير ذلك من الأشياء. ويحاول الزوج تأكيد حقوق الرجل .

الحدث الثانى

امرأة شابة هى عشيقة الزوج تأتى وتجلس على منضدة أخرى ، ويترك الزوج زوجته على الرغم من اعتراضها ويذهب ليجلس مع عشيقته. يتبادلان الآن- الزوج وعشيقته كلمات الهوى وأحاديث العشق .

الحدث الثالث

يدخل شاب يونانى ويبحث عن مكان ليجلس فيه. تدعوه الزوجة أن يجلس بجوارها. تظهر على الشاب الدهشة حين يدرك أن الزوجة تحاول إغراءه.

الحدث الرابع

يلحظ الزوج أن زوجته قد أصبح لها صاحباً فيعود إلى منضدته ويحاول إبعاد اليونانى حيث يهاجمه ويعيره بجنسيته. وتصر الزوجة على بقاء اليونانى. ويضطر النادل أن يتدخل لأن الزوج يطلب منه أن يلقى باليونانى خارج المطعم، وتطلب الزوجة منه أن يلقى بزوجها خارج

المطعم. ويتحول الأمر إلى مناقشة عامة فالزوج غاضب ليس فقط لأن زوجته مع رجل آخر ولكن لأن هذا الرجل ... يونانى، ويعلن الزوج سبب غضبه للواقفين حوله .

وقد اشترك الجمهور فى المرتين اللتين عرض فيهما هذا المشهد بكل حماس، وفى العرض الثانى كنت جالسًا بجوار صحفية سويدية كانت تكتب عن العرض وذكرت لى أن جماعة من أصدقائها يجلسون على منضده أخرى وأنهم جميعاً ممن يحاربون التمييز العنصرى وهم الآن أمام مشهد من مشاهد التمييز الذى يتكرر هنا وهناك. وعلى الرغم من ذلك كانت الجماعة الوحيدة التى لم تشترك فى النقاش هى تلك الجماعة. ولم يكن التمييز العنصرى فى هذين العرضين هو موضوع النقاش الوحيد بل ارتد النقاش إلى حق الزوجة فى أن تدير ظهرها لزوجها.

٤- *التمييز العنصرى (ب) : المرأة السوداء*

تم عرض هذا العمل على مركب

الحدث الأول

تستقل المجموعة مركب سلسن مرة أخرى ، لكن فى الاتجاه المعاكس أى نحو دجوجاردن- حديقة الحيوان. ويستعد المركب للانطلاق بعرض كان من اكثر عروض سكيبسهولم إثارة وعنفاً واكثرها حيوية فى استجابة الجمهور له .

ويبدأ العمل بأن تجلس امرأة سوداء فى مكان بحيث يراها معظم الركاب، ويجلس أو يقف بالقرب منها رجل إيطالى وموظف وامرأة سكيرة. وتكون هذه المرأة (والتى يجب أن تكون ممثلة قديرة) من أوائل من يصعدون للمركب إذ تحيى كل من يصعد من الركاب وفى يدها

زجاجة من البيرة ، فتلاطف بعضهم وتغرى بعضهم ويضيق بها معظمهم.

الحدث الثانى

ينطلق المركب وبعد لحظات يقترب الإيطالى من الشابة السوداء ويسألها بتعجب وتهكم : "أتجلس فتاة سوداء مثلك ويبحث شاب أبيض مثلى عن مكان فلا يجد؟" وتبدأ مناقشة عنيفة عن الحقوق العنصرية تنتهى بوقوف الفتاة السوداء وهى تفور غضباً ويجلس الشاب الإيطالى ويبدأ فى قراءة إحدى الصحف، وتقترب المرأة الثملة التى رأت ما حدث كما رآه الجميع من الشاب الإيطالى.

الحدث الثالث

تصر المرأة الثملة أن يقف الإيطالى ويعطيها مكانه. "لقد قلت أن هذه البلد بلد ذوى البشرة البيضاء- أنت على حق هذه بلد البشرة البيضاء، البشرة البيضاء السويدية وأنت إيطالى. هيا أترك المقعد".

وتبدأ مناقشات أخرى حول حقوق أهل البلد والسلالات وحقوق الرجل وتنتهى بوقوف الايطالى .

الحدث الرابع

يقترب الموظف من المرأة السكيرة ويصر أن يجلس مكانها. فهى سويدية حقًا لكنها ثملة ولا تؤدى عملاً نافعاً، وهكذا تجاوزت أسبابه السلالة والجنسية حيث تضمنت الطبقة أيضاً، فهو أبيض، وسويدى، وموظف من أصحاب الياقات البيضاء. وتضج المركبة بالنقاش .

لقد كان تأثير هذه الاحداث المتتابعة مدهشاً . فقد كان الجميع يتحدث فى آن واحد عن الاختلافات النسبية فى الحقوق بين السلالات والجنسيات والطبقات المختلفة، فيهاجم بعضهم ويدافع بعضهم.

الحدث الخامس

يتظاهر أحد الممثلين أنه يقنع الفتاة السوداء بأن تعود لمقعدها ولكنها ترفض هذه "الصدقة". تقف مجموعة من الممثلين تكون قد جلست حول مقعد الفتاة كاعتراض على هذا التحامل ويذكر كل واحد منهم سبب وقوفه "لقد وقفت لأننى برازيلى"، "وأنا وقفت لأننى هندى"، وأنا وقفت لأننى فقير" وهكذا .

وكانت النتيجة مدهشة رائعة فعلى الرغم من ازدحام المركب كانت هناك مقاعد خالية تركها أصحابها ووقفوا كنوع من الاحتجاج . وبعد العرض أخبرنى الممثل الذى كان يؤدى دور الموظف، وهو ممثل محترف ذو تاريخ عريض، أخبرنى بأنه لم يكن متوتراً فى أى افتتاح من قبل قدر توتره فى افتتاح هذا العرض، ولكنه أخبرنى كذلك بأنه لم يسعد قدر سعادته بالاشتراك فى هذا العرض.

٥- نزهة فى شوارع ستوكهولم

لقد عشت لخمسة عشر عاماً فى ساو باولو بالبرازيل وكانت الشوارع هنا ترتفع عن أعلى مستوى طبيعى للشارع فتجد أنابيب عادم السيارات فى مستوى نوافذ الطابق الثالث، أما سكان الطابق الأول أو الثانى فإنهم يرون السيارات وهى تتحرك فوقهم. ولذلك رأيت فى ستوكهولم مدينة جميلة ولكنها لم تكن كذلك لأهلها فهم يرون أن المدينة صممت للسيارات وليس للتجوال، وقد أختير هذا الرأى ليصبح موضوع المسرحية التالية :

الحدث الأول

أسرة (من أب وأم وابن وابنة) تتناول الشاى فى الشارع، حيث تضع منضدة عليها زهور وفناجين وترمس شاى وبسكويت وغيرها فى منتصف الرصيف وتبدأ فى تناول الشاى . تتوقف ثلاث سيارات

يستقلها ممثلون لمشاهدة ما يحدث .

الحدث الثانى

يقوم ممثلان بدور عابرين، حيث يتذمران من الموقف ويذكران أن الرصيف صمم للمارة وليس لتناول الشاى. وبعد مناقشة قصيرة توافق الأسرة على أن الرصيف صمم للمارة : "إذن لن نستطيع تناول الشاى على الرصيف لأن الرصيف للمارة، فلنتناوله إذن فى الطريق"

الحدث الثالث

تتحرك السيارات الثلاثه معاً وتشير لها الأسرة كى تتوقف، فتتوقف وبذلك، تعوق المرور تماماً. وتضع الأسرة ببرود إنجليزى تام منضدتها وزهورها وترمسها وأكوابها فى منتصف الطريق ويعترض الممثلون فى السيارات الثلاثة والذين يقومون بدور سائقين عاديين فيذكرون أن الطريق صمم للسيارات وليس لتناول الشاى .

الحدث الرابع

تحتد المنافشه بين الأسرة والسائقين حيث يحاول كل فريق أن يقنع المشاهدين – الممثلين بمساندة رأيه .

وفى دقائق يتخم الشارع بالأتوبيسات وسيارات الأجرة والسيارات الخاصة والدرجات البخارية وجميعها تنعب أبواقها، ويحاول الممثلون إقناع بعض المتجمعين بتناول الشاى معهم فيقبل البعض ويضيق الآخرون ذرعا . "لماذا لا تتناولون الشاى بالمنزل؟" "لأننا لا نملك سيارة جميلة مثل سيارتكم. ولأن لدينا ساعة واحدة راحة من العمل. ونحن نعمل فى ستوكهولم ونسكن فى سلسجوبادن التى تبعد عن هنا بمقدار ساعة ..." ويستمرون فى تعديد الأسباب .

وتحتد المناقشة. ويتقد حماس الممثلين فيشرعون فى الارتجال حيث

يتجاوزون حدود النص المعد، ونتيجة للاستجابة الرائعة التى ابدها المشاهدين - الممثلين إستمر الارتجال لربع ساعة وهو وقت طويل بالنسبة لذلك الحدث المسرحى وبالنسبة لتلك الظروف . ويتزايد تعقد المناقشة وتزداد سرعة الايقاع...... حتى تصل الشرطة.

حدث غير معد : الشرطة

يعد التأمين قضية ذات أهمية خاصة للمسرح المتخفى. نعم ، إن المسرح المتخفى يقدم مواقف مفتعلة ولكن هذه المواقف المفتعلة تتحول إلى واقع إذا لم تصاحبها المؤثرات الملطفة لطقوس المسرح التقليدى، وهكذا لا يقدم المسرح المتخفى واقعية ولكن يقدم واقع.

وكل ما يحدث فى المسرح المتخفى، يحدث فى الواقع : فهذه فتاة تقبل فتى فى مترو باريس، وهذه أم حبلى تشعر بآلام المخاض فى مركب ستوكهولم، وهذه فتاة سوداء تضطر للتخلى عن مقعدها، وهذا شاب يونانى ينازع الزوج زوجته، وهذه أسرة تتناول الشاى فى الطريق- كل هذا واقع حتى وإن كان الممثلون قد تدربوا عليه.

فالأسرة كانت أسرة حقيقية وكان الشاى والخبز شاياً وخبزاً حقيقيين- وكانت الشرطة التى تدخلت فى الموقف شرطة حقيقية .

لقد وصلت الشرطة فى سيارتين عاديتين وعربة شرطة، فقد شاهدت قيادات الشرطة ما يحدث على كاميراتها إذ إن شرطة ستوكهولم لديها شبكة تلفزيونية ذات كاميرات مركزة على المناطق الحيوية فى المدينة وهكذا تظل هذه المناطق طوال الوقت تحت عيون الشرطة الخفية. وهكذا سجلت هذه الكاميرات الخفية ما يجرى على المسرح المتخفى وكان مقدراً للمشهد أن ينتهى بانسحاب الأسرة فى أمان غير أنه كان هناك وقت لتدخل الشرطة حيث طال المشهد نتيجة لحماس الممثلين والمشاهدين - الممثلين (والذين تطور بهم الحال حتى أن بعضهم شكلوا دائرة وأخذوا يرقصون على أبواق السيارات والاتوبيسات). وأراد الضابط أن يقبض على الممثلين ولكن كيف له أن يعرف الممثلين

من غـيـر المـمـثلين وكـحل لهـذه المشكلة قـرر أن كل شـخص يكون مـتـصـلاً بالأدوات المسرحية (كأن يكون جالساً على كرسى أو ممسكًا بفنجان شاى أو بقطعة فطير) يكون ممثلاً وهكذا تم القبض على العديد من الممثلين وكان ضمن المقبوض عليهم مجموعة من السيدات الجميلات اللائى كن يمررن بالمشهد- وبعد التأكد من خلو سجلاتهن من أى تهم تم الافراج عنهن.

بالطبع لا يجب أبداً أن نصرح بأن المسرح المتخفى مسرحًا حتى لا يفقد تأثيره غير أنه فى هذه الحالة الخاصة لم يكن أمامنا خيار غير التوضيح لرجال الشرطة، ومع ذلك كان ينتابنى شعور بأنهم لم يستوعبوا الأمر تمامًا .

٦- *أطفال المشاهدين*

فى محاضرتى الأخيرة بالمهرجان كان هناك حوالى سبعمائة راشد وعلى الأقل خمسين طفلاً، والناس فى السويد لديهم تسامح شديد مع الأطفال فيسمحون لهم أن يفعلوا ما يحبون، حتى أن الاطفال كانوا يصعدون لخشبة المسرح فى بعض العروض بل كان يحدث أحياناً أن يتحدثوا فى الميكروفونات خلال المسرحيات الموسيقية. ولم يحدث فى مرة أن عاقبهم أحد ولو بعبارة تأنيب بسيطة .

وفى محاضرتى الأخيرة كنت أنوى أن أوضح ما يعنيه المسرح المتخفى وأن أصف العروض التى قدمناها ولكن الممثلين كانت لديهم فكرة أفضل، فقد أعدوا عرضاً خفياً عن الأطفال، وكانت النتيجة رائعة.

الحدث الأول

ينتشر الممثلون بين الحاضرين، وحين أبدأ الحديث عن المسرح المتخفى أعطيهم إشارة بأن أضع يدى على رأسى. ويحين الوقت وأضع يدى على رأسى فيقف أحد الممثلين ويتحدث بالسويدية (وكانت الإنجليزية هى اللغة المستخدمة فى الندوة) يتحدث فيطلب إخراج الاطفال من القاعة لأنه لم يستطع أن يسمع ولو كلمة واحدة، وبالطبع كان هذا من دواعى

تبرم بقية الحاضرين.

الحدث الثانى

تدافع إحدى الممثلات عن الأطفال وحقهم فى الحضور حتى وإن كانوا لا يستطيعون فهم ما يقال. ويحاول أحد الممثلين إخراج طفل من القاعة فيمسك به ممثل آخر ويحاول منعه. وفى أماكن متفرقة من القاعة كانت هناك حوارات معدة تمتزج مع آراء المشاهدين وليدة اللحظة وسألت بالإنجليزية عما يحدث وكان هذا نقطة انطلاق لموقف متقد، موقف شهد مشاركة جميع من بالمسرح.

الحدث الثالث

وأعطى الإشارة الثانية التى بمقتضاها يجلس جميع الممثلين فى آن واحد، ثم أطلب منهم أن ينحنوا للمشاهد كما فى المسرح التقليدى، وعندئذ فقط يدرك المشاهدون أن الأمر كله كان مشهداً من مشاهد المسرح المتخفى، وهكذا فهم المشاهدون ماذا يعنى المسرح المتخفى ولم يكن بى حاجة أن أذكر المزيد....

مسرح المنتدى

يتحول المشاهد فى المسرح المتخفى إلى بطل الحدث دون أن يدرك ذلك، يتحول إلى بطل الواقع الذى يشهده لأنه لا يعرف شيئاً عن الأصل الخيالى لهذا الواقع.

لقد كان من الضرورى أن نبتعد خطوة أكثر ونجعل المشاهد يشارك فى الحدث الدرامى ولكن عن وعى وإدراك تام بما يحدث، وحتى نشجع المشاهد على الاشتراك وجدناه فى حاجة إلى "الإحماء" عن طريق بعض التمرينات والألعاب ، وكانت تماثيل مسرح الصورة وسيلة رئيسية فى تشجيعه.

لقد كانت لى العديد من التجارب فى مسرح المنتدى قبل مجيئى لأوروبا، وكان

ذلك فى عدد من أقطار أمريكا اللاتينية ولكن هذه الأعمال غالباً ما كانت تقدم فى شكل مواقف ورش عمل، ولم تقدم أبداً كعروض. وهنا فى أوروبا، فى وقت كتابة هذا الكتاب، كنت قد قدمت العديد من ندوات مسرح المنتدى كعروض* وفى أمريكا اللاتينية كان المشاهدون فى الغالب قليلين ومتجانسين إذ كانوا دائماً إما جماعة من العاملين بمصنع ما، أو سكان منطقة ما، أو مصلين فى كنيسة ما، أو طلاب جامعة ما وهكذا. وبالإضافة لهذا النوع من منتدى ورش العمل، قدمت هنا فى أوروبا مئات من العروض مع مشاهدين لا يعرف أحدهم الآخر. ويعد هذا نوعًا جديداً من مسرح المنتدى، بدأته هنا فى أوروبا، وكانت نتائجه جد إيجابية.

وزد على هذا أن معظم الأعمال التى قدمتها فى أمريكا اللاتينية كانت ذات طابع واقعى، أما هنا فى أوروبا فقد قدمت كذلك مشاهداً رمزية، كما كان الأمر فى البرتغال فى عمل يتحدث عن الاصلاح الزراعى .

قواعد اللعبة

يعد مسرح المنتدى نوعًا من الالعاب أو المباريات وهو لذلك- ككل الالعاب والمباريات له قواعد، وهذه القواعد يمكن تعديلها حسب الظروف لكنها تبقى قواعد. وهدف هذه القواعد هى التأكد من أن جميع اللاعبين يشتركون فى نفس العمل وكذلك تشجيع النقاش المثمر الجاد.

الإعداد المسرحى

١- لابد أن يصور النص طبيعة كل شخصية بوضوح، ويعين هويتها بدقة، وذلك حتى يتمكن المشاهدون – الممثلون من التعرف على طريقة تفكير كل شخصية بسهولة .

---

* *والآن فى ١٩٩١ أقدم عدة مئات من تلك العروض فى عشرات البلاد، وأحدث تلك العروض كان فى "ملتقى مسرح المقهورين فى ماسى بباريس (مارس- إبريل١٩٩١)" والذى التقت فيه أكثر من عشرين فرقة من فرق مسرح المقهورين والتى تستخدم تلك الطريقة فى سبعة عشر دولة.*

٢- لابد أن تشتمل الحلول الأصلية التى يقدمها البطل على واحد على الأقل من الخلال الاجتماعية أو السياسية والذى يتم مناقشته خلال المنتدى، ولابد من التعبير عن هذا الخلل بوضوح حيث تصمم له مواقف محددة ويتم التدريب عليه بدقة. إن مسرح المنتدى ليس مسرحًا دعائيًا ولاهو المسرح التعليمى القديم. نعم، إنه يعلم، ولكن من وجهة نظر أننا جميعًا نتعلم معًا ممثلون ونظارة. ومرة أخرى لابد أن تشتمل المسرحية- أو "النموذج"- على خطأ أو خلل حتى يمكن دفع المشاهدين - الممثلين إلى إيجاد حلول واكتشاف طرق جديدة لمواجهة الظلم. إننا نطرح أسئلة جيدة ولكن المشاهد أيضًا لابد أن يقدم أجوبة جيدة.

٣- يمكن أن يتبع العمل أيًا من الاتجاهات الأدبية (الواقعية أو الرمزية أو التعبيرية أو غيرها) عدا السيريالية أو اللاعقلانية، فالأسلوب لا يهم طالما أن الموضوع يناقش مواقف ملموسة (من خلال المسرح).

التجسيد على خشبة المسرح

١- لابد أن يكون الممثلون ذى خبرة بأساليب الأداء الجسدى والتى تعكس بوضوح فكر الشخصية وعملها ودورها فى المجتمع ومهنتها وغيرها من الأمور.ولابد أن تتطور الشخصية تطوراً منطقيًا وأن تعتمد الأدوار على الأحداث وإلا سيستغنى المشاهد عن الممثلين ويجرى المنتدى بدون مسرح- بالحوار فقط (دون أحداث) كالمنتدى الإذاعى.

٢- لابد أن يتوصل كل عرض إلى أكثر وسائل التعبير ملاءمة لموضوعه ويفضل أن يكون هذا خلال التشاور مع الجمهور إما خلال العرض أو ببحث مسبق.

٣- لابد من تقديم الشخصية على نحو يستطيع من خلاله المشاهد أن يتعرف على الشخصية من خلال أدائها المرئى بمعنى أن المشاهد يصبح قادراً على تعيين هوية الشخصية دون الاعتماد على الحديث. كما يجب أن تكون الملابس سهلة فى

خلعها وارتدائها دون أدنى إضطراب.

العرض

يعد العرض لعبة عقلية وفنيه طرفيها هما الممثلون و المشاهدون - الممثلون .

١- يجب أن نقرر فى البداية أن العمل يعرض كما لو كان مسرحية تقليدية حيث يتم تقديم صورة معينة للعالم.

٢- يتم سؤال المشاهدين - الممثلين إذا ما كانوا يوافقون على الحلول التى قدمها البطل. والاحتمال الوارد أن يجيبوا بأنهم لا يوافقون عليها، حينئذ نخبرهم بأنه سيتم عرض المسرحية مرة أخرى حيث يحاولون طرح حلولهم التى يرونها مناسبة وفعالة فى الوقت الذى يحاول فيه الممثلون الإبقاء على حلولهم، بمعنى أن الممثلين يرون العالم من وجهة نظر معينة وهم يحاولون تأكيدها وتأكيد استمرارها بنفس الصورة... على الاقل لحين أن يتدخل أحدالمشاهدين - الممثلين ويغير صورة العالم كما هو إلى صورة العالم كما ينبغى أن يكون. ومن الضرورى خلق نوع من القلق بين المشاهدين فإن لم يغير أحدهم العالم فسيبقى كما هو، إن لم يغير أحدهم المسرحية فستنتهى إلى نفس نهاية المرة الأولى.

٣- بعد ذلك نخبر المشاهد بأنه فى حالة ارتكاب البطل خطأ يمكن له أن يقدم التصرف الأفضل بأن يأخذ مكان البطل . وكل ما عليه أن يقترب من الفضاء المسرحى ويقول "قف" حينئذ سيتوقف الممثلون فى الحال دون تغيير أوضاعهم، ويخبرنا المشاهد من أين يريد أن يبدأ المشهد موضحًا تلك العبارة أو تلك الحركة التى سيبدأ منها، ويبدأ الممثلون المشهد مرة أخرى من وجهة النظر الجديدة حيث يكون البطل هو المشاهد.

٤- أما الممثل الذى حل محله المشاهد فإنه لا ينسحب من اللعبة بل يقف فى أحد الجوانب ليعمل كمدرب أو مساعد حيث يشجع المشاهدون - الممثلون ويصحح لهم إذا أخطأوا. ففى البرتغال مثلاً، حلت إحدى القرويات محل ممثلة كانت تلعب دور الرئيسة وأخذت تهتف "تعيش الاشتراكية!" وكان على الممثلة أن توضح لها أن رؤساء العمل فى الغالب ليسوا من المتحمسين للاشتراكية.

٥- ومنذ اللحظة الأولى التى يحل فيها المشاهد محل الممثل ويبدأ فى وضع حل جديد، تتحول البقية الباقية من الممثلين إلى قوى ظالمة، إما إذا كانوا يقومون فعلاً بأدوار قوى ظالمة فإنهم يكثفون ظلمهم حتى يعكسون مدى صعوبة تغيير الواقع. وهكذا تصبح المبارة بين المشاهدين - الممثلين (الذين يحاولون ايجاد حل جديد ،يحاولون تغيير الواقع) والممثلين (الذين يحاولون جذبهم للخلف واضطرارهم إلى قبول الواقع كما هو.) ولكن هدف هذه المباراة ليس الفوز ولكن التعليم والتدريب، فالمشاهدون - الممثلون يتدربون على أحداث "الحياة الواقعية" عن طريق التعبير عن أفكارهم، أما الممثلون والمشاهدون معًا فإنهم يتعرفون من خلال التمثيل على النتائج المحتملة لأحداثهم. إنهم يدرسون أسلحة القوى الظالمة والخطط الممكنة لمواجهتها.

٦- وفى حالة انسحاب المشاهد - الممثل، يأخذ الممثل الدور مرة أخرى وينطلق العمل نحو نهايته الأولى. وحينئذ يستطيع مشاهد - ممثل آخر أن يقترب من ساحة العرض ويصيح "قف" ويخبر الممثلين من أين يريد أن يبدأ المشهد وتبدأ المسرحية من تلك النقطة حيث يطرح حلاً جديداً .

٧- ربما يستطيع مشاهد - ممثل عند نقطه ما أن ينتصر على أعمال الظلم التى يقوم بها الممثلون، وعندئذ يجب على الممثلين أن ينسحبوا واحداً تلو الآخر أو كلهم معًا، ويتاح للمشاهدين - الممثلين أن يحلوا محل أى واحد منهم ليصوروا أشكالاً أخرى من الاضطهاد لم يلتفت إليها الممثلون، وهكذا تصبح المباراة بين المشاهدون - الممثلين/ أبطال و المشاهدين - الممثلين/قوى الظلم . وهكذا

يدرس للمشاهدون - الممثلون أعمال الظلم لأنهم يناقشون (من خلال الأحداث) طرق محاربتها. أما الممثلون الذين انسحبوا فإنهم يعملون من خارج ساحة العرض كمدربين ومساعدين حيث يستمر كل ممثل فى تشجيع ومساعدة المشاهد الذى حل محله.

٨- لابد أن يقوم أحد الممثلين بدور إضافى هو دور الجوكر، الورقة الرابحة أو منظم اللعبة حيث يشرح قواعد اللعبة ويصحح الأخطاء ويشجع الطرفين على الاستمرار فى اللعب، ومن الطبيعى أن يكون تأثير المنتدى أكثر فعالية إذا أصبح واضحًا للمشاهد أنه بدون تدخله لن يتغير العالم وأن العرض الثانى للمسرحية سيكون بلا شك مثل العرض الأول تماماً- وهو آخر مانتمنى أن يحدث.

٩- إن المعرفة التى تنتج عن هذا النوع من البحث تكون بلاشك أفضل ما يمكن أن تستوعبه جماعة ما من البشر فى تلك اللحظات المحدودة من الوقت . والجوكر هنا ليس رئيسًا لمؤتمر وليس كافلاً لحقيقة، ودوره ببساطة أن يضمن لمن يعرف شيئاً ما أن تتاح له فرصة التعبير عنه وأن يشجع من تعوزه الجرأة أن يتجرأ قليلاً ويعبر عن أفكاره.

١٠- وبعد إنتهاء المنتدى، يُقترح تشكيل "نموذج للمستقبل" وهذا النموذج يقوم بعرضه فى البداية المشاهدون - الممثلون .

بعض النماذج من مسرح المنتدى

١- الإصلاح الزراعى من مقعد المشاهدين

قام الشعب البرتغالى بعد الخامس والعشرين من إبريل عام ١٩٧٤ بإصلاح زراعى أهلى مباشر، لم ينتظر فيه الأهالى صدور قانون بل وضعوا أيديهم على الأراضى الجدباء فبثوا فيها الحياة، وكانت الحكومة فى وقت كتابتى هذا الكتاب تنوى إصدار قانون يتحدى هؤلاء الأهالى ويعيد الأراضى لملاكها القدامى (والذين لا ينتفعون منها).

الحدث الأول

يجرى العرض على مقعدين فى حديقة، مقعدين يتمدد عليهما رجل من ملاك الأراضى . يدخل سبعة رجال ونساء وهم يغنون أغنية"جرانديولا فايلا مورينا" لجوزيف أفولفو واللحن المستخدم يشير إلى بداية الأحداث العسكرية التى أطاحت بحكم سالزار- كيتانو الفاشى الديكتاتورى الذى استمر حكمه لخمسين عامًا. يزيح الرجال والنساء مالك الأرض من إحدى المقعدين الذين يتمدد عليهما، ولكن المقعد مازال لا يكفيهم لكثرة عددهم.

الحدث الثانى

ينزل الرجال والنساء للعمل فيمثلون أنهم يزرعون ويغنون أغانى شعبية وفى خلال العمل يناقش الرجال والنساء حاجتهم إلى توسيع نطاق سيطرتهم، فيعترضون على مالك الأرض العاطل الذى يحتل مقعد كامل وينقسمون فى آرائهم ، فمنهم من يريد طرده ومنهم من يرى أنهم حققوا ما فيه الكفاية.

الحدث الثالث

يأتى رجل شرطة يحمل أوامر باخلاء ٢٠سم من المقعد الذى سيطروا عليه (قانون العودة) ، وينقسمون مرة أخرى فمنهم من يقول بالإحجام عن تنفيذ الأوامر ومنهم من يقول بتنفيذها، وهذا الانقسام مهم لأن الاستسلام من البداية يعنى انتصار قوى رد الفعل التى تحاول زيادتها بالتدريج.

الحدث الرابع

يقوم مالك الأرض تحت حماية رجل الشرطة بالتمدد على نهاية المقعد التى تم إخلائها بينما يتزاحم السبعة الآخرون على الجزء الباقى. يفتح مالك الأرض مظلة كبيرة، بحيث يحجب بها الضوء عن الآخرين. وتعترض الشخصيات السبعة ويعلن رجل الشرطة أنه من حق مالك الأرض أن يفعل ذلك فالأرض يمكن أخذها لكن لا يمكن أخذ الهواء. وتنقسم آراء الشخصيات السبعة فمنهم من يريد العراك ومنهم من يريد السلام بأية حال.

الحدث الخامس

يصر رجل الشرطة على إقامة حائط تقسم المقعد إلى جزأين وهذه الحائط سوف تقام على أرض محايدة لا يملكها أى من الطرفين، غير أن الواضح أن النية تتجه إلى بنائها فى الأرض التى يملكها السبعة. وتحتد المناقشات وتزيد الانقسامات وتكثر التنازلات، فيقبل واحد، ويرضى ثان، فثالث ورابع.

الحدث السادس

يعلن رجل الشرطة أن استغلال مالك الأرض للمقعد لا ينتهى عن حد معين ، لأن معظم ممتلكى الجزء الثانى من المقعد قد تركوا أماكنهم، وهكذا يطرد الثلاثة الباقين ويسيطر مالك الأرض على المقعدين.

تم عرض هذا المشهد فى "بورتو" و "فيلانوفا دى جايا" وقد شاهد العرض الأول ألف مشاهد تجمعوا فى الهواء الطلق، وبعد العرض بدأ المنتدى حيث قدم المشاهدون - الممثلون حلولهم لمواجهة ظلم مالك الأرض. وكانت أفضل لحظة هى تلك التى اعترضت فيها امرأة من المشاهدين، حيث كان هناك على المسرح عدد من الممثلين يتحاورون فيما بينهم عن أفضل الاساليب ، لمواجهة ظلم المالك ثم قرروا أن الجميع قد وافق على هذه الأساليب وأن المنتدى كان مفيداً، وعندئذ صاحت المرأة "أهكذا، تتحدثون عن الظلم وكل الواقفين على المسرح من الرجال، والذين لم يبخسهم الممثلون أقل حقوقهم، بل إن ألد أعدائهم منذ لحظة كان رجلاً، بينما نحن النساء يستمر قهرنا إذ نجلس هنا دون أدنى دور عدا مشاهدة الرجال!"

ويدعو أحد الممثلين بعض النساء ليعبرن عن مشاعرهن فى الأدوار المختلفة، ولا يبقى على المسرح سوى رجل واحد فى دور الشرطى حيث تقول إحدى النساء: "حيث إن رجل الشرطة هو المعتدى رقم واحد، فلاشك أن دوره يمكن أن يؤديه رجل"

٢- الناس يقاضون شرطى سرى

كان البوليس السرى خلال حكم سلزار وكيتانو على درجة كبيرة من القسوة والوحشية، وهذا العرض يصور لنا لحظة تعرف إحدى الشخصيات على شرطى قام بتعذيبها. وتحاول هذه الشخصية الإمساك بهذا الشرطى. وتختلف آراء الحاضرين حول هذه الواقعة، فالبعض يقول بالقصاص من الشرطى والبعض يرى أن العدالة العامة

يجب أن تظل من اختصاص المؤسسات القديمة وهكذا يحترم الناس رجال الشرطة لأنهم

يمثلون "السلطة"- الخطأ الأول. وحين فكر الشرطي في الموقف وذكرهم "بامتياز المرور*" الذى منحته السلطات العسكرية للشرطة السرية، قرروا تركه- الخطأ الثانى إذ إنه لا يمكن أن يأتى أمتياز المرور معارضاً لرغبة الشعب .

المنتدى

قدمنا فى أحد عروض هذا المشهد رؤيتنا لـ" محكمة الشعب" وأوضح لنا المشاهدون – الممثلون إلى أى مدى انحرفت رؤيتنا ، ففى محكمة الشعب لانجد نفس الشخصيات كما فى المحاكم القضائية البرجوازية فلا يوجد مثلاً محامى الدفاع، يوجد فقط هيئة المحكمة التى تسمع الأدلة ثم تحكم إما بالبراءة أو بالإدانة وفرض العقاب. وكان الجمهور متحمس بصورة خاصة فى نيلا نوفادى جايا فقد ثار الأشخاص الذين كانوا يقومون بأدوار هيئة المحكمة على المشاهد الذى يمثل رجل الشرطة، بل ان عراكًا قد نشب بينهم وأدى بالمشاهد المسكين إلى جرح فى الجبهة تطلب زيارة الطبيب وعلاجه بغرزتين. وهكذا يمكن أن يكون مسرح المنتدى عنيفًا، ويجب أن نتجنب هذا العنف بكل السبل إذ لابد من تأكيد أمن المشاركين.

٣- سيدة فى العمل ، عبدة فى البيت

خلال إضراب موظفى قسم العد الإلكترونى بأحد البنوك بباريس، قمنا بتقديم منتدى عن امرأة زعيمة فى عملها بنقابة التجاريين وعبدة فى بيتها .

---

* "إمتياز المرور" امتياز يمنح لفئة ما كالأطباء والصحفيين للمرور بأمان فى الحروب أو أثناء حظر التجوال.

الحدث الأول

قدر كبير من العمل وعدد كثير من العملاء . بمجرد أن ينتهى العمل بالبنك، تحاول عضوة نقابة التجاريين تنظيم زملاتها ، فتتصل بهم تليفونيًا هنا وهناك وفى كل مكان فتحدد مواعيداً وتنظم لقاءات والجميع يسمع ويطيع .

الحدث الثانى

يدخل (من الخارج) زوج عضوة النقابة ويطلق بوق سيارته وتحاول أن تستبقيه دقيقة أو اثنتين ولكنها تفشل فتترك زملاتها وتذهب معه للبيت.

الحدث الثالث

وفى البيت، تقوم بكل شيىء لخدمة زوجها والذى ذهب الآن ليستريح بعد عناء العمل .. لا يجب بالطبع أن يرهق نفسه بأى نوع من أعمال المنزل. تقوم الزوجة بمساعدة ابنتها فى الاغتسال وابنتها هذه دائمة اللهو و تحتاج إلى عناية مستمرة. وينتهى هذا المشهد بملحوظة- أن هذه المرأة عبْدة بكل المقاييس لأسرتها .

المنتدى

اشتركت فى المنتدى نساء عديدة قمن بدور البطلة فى محاولة لإنهاء القهر وفى الوقت نفسه تحول زملاؤها فى العمل إلى قوى مضطهدة فى محاولة لإجبارها للخضوع للزوج. وحتى إذا كانت قادرة على الاستمرار فى العمل، بالرغم مما تفعله زميلاتها ، فإن المدير جاء ليلقى بها خارج العمل، واستمر هذا حتى قدمت إحدى المشاهدات - الممثلات أفضل صيغة ممكنة للمقاومة- إذ أغلقت الباب ومنعت الزوج من الدخول، حينئذ استسلم الزوج. وحينئذ حل محله أحد المشاهدين ليقدم أساليب

ضغط أخرى كالاتصالات التليفونية والابتزاز العاطفى والخداع وغيرها.

وفى مشهد المنزل حدث شيىء جديد بالإلتفات: فقد انهمكت المشاهدة التى تقوم بدور عضوة النقابة فى عملها ولم تلتفت لزوجها أو ابنتها وصرخت الطفلة من حوض الاستحمام "ماما ، ماما ، ماما ..." فلما لم يستجب أحد لندائها، عاودت الصراخ ولكنها هذه المرة عادت فقالت "بابا ، بابا ، بابا ....." واضطر الأب فى النهاية أن يستجيب لصراخ الطفلة ويؤدى العمل .

٤- العودة للعمل فى كريدى لوناى

وفى نفس اليوم ولنفس المشاهد قمنا بتقديم مشهد آخر يصور العودة للعمل بعد الإضراب وكان المشهد يركز على أحد الذين يعملون محل المضربين، وفى العرض الذى قدمه الممثل كان هذا العامل منعزلاً ومنبوذاً تمامًا، إذ أساء الجميع معاملته ورفضوا الحديث معه .

وحين بدأت الندوة، حدث أمران لم يدخلا فى نطاق توقعنا. وأول هذين الأمرين أن المشاهدين - الممثلين الذين يؤدون أدوار العاملين بالبنك رفضوا رؤيتنا للبنك فقد كان أشبه بمكتب بريد درجة ثانية- على حد تعبيرهم . أما الأمر الثانى فهو عزل ونبذ العامل البديل فقد قاموا بنقيض ما فعلناه إذ حاولوا إقناع هذا العامل بالوقوف معهم وتبنى المسئولية الجماعية .

٥- محطة الطاقة النووية

كان الاختلاف حول الطاقة النووية وبناء محطاتها من الموضوعات الحيوية فى السويد حتى أن البعض ذكر أن نهاية رئيس الوزراء ألوف بالم كانت نتيجة مباشرة

لتأكيده على إتباع سياسة زيادة إنتاج الطاقة النووية وعارضه البعض فى ذلك- وقد نفذوا رأيهم على أية حال.

الحدث الأول

إيفا بمكتبها . يصور المشهد أصدقاءها ورئيس العمل ومشكلات كل يوم وعملية البحث عن مشروعات جديدة أى أنه يعكس طاحونة الحياة اليومية القاسية .

الحدث الثانى

إيفا بالمنزل. يصور المشهد حاجتهم للمال فبناتها مبذرات وزوجها رفت من العمل . تأتى إحدى صديقاتها لزيارتها وتخرجان معًا حيث تذهبان مباشرة إلى مظاهرة ضد إنشاء محطات طاقة ذرية.

الحدث الثالث

إيفا بالمكتب مرة أخرى. يدخل رئيس العمل يشهق من السعادة فهناك مشروع جديد . يحتفل الجميع بهذا النبأ السعيد ويشربون على نخبه وتفيض سعادتهم بلا حدود ..... حتى يذكر رئيس العمل أن هذا المشروع هو تطوير نظام التبريد لمحطة طاقة نووية . وتتمزق دخائل إيفا فهى تحتاج إلى العمل وترغب فى مشاركة زملاءها فى مشروعاتهم ولكن هذا الموقف ينطوى على قضية أخلاقية بالنسبة لها . وتحاول إيفا تعديد الأسباب لرفض المشروع ، ويعدد زملاؤها أسباب قبوله وفى النهاية تستسلم إيفا وتقبل العمل فى هذا المشروع .

المنتدى

من الواضح فى هذا العمل أن البطلة سوف ترتكب خطأ ، وتتنازل عن أفكارها النبيلة، وقد صاح الجمهور عندما استسلمت إيفا وكان من نتيجة هذا أن زادت حدة الصراع بصورة مدهشة- الصراع بين

الممثلين/المضطهدين والمشاهدين - الممثلين/ المضطهَدين- وخاصة عند محاولة إيجاد أسباب لرفض المشروع. وفى كل مرة تستسلم فيها مشاهدة - ممثلة كان العرض ينطلق بسرعة نحو نهايته الأولى وتأكيد قبول العمل. وتتقد مشاعر المشاهدين حتى تصرخ إحدى المشاهدات "قف"، فيتوقف المشهد وتبدأ مشاهدة - ممثلة جديدة فى طرح حل جديد يبدأ بالحدث الأول أو الثانى أو حتى الثالث. وهكذا تم تحليل كل شيىء: بطالة الزوج وميل الفتيات المرضى للتبذير وتردد إيفا، وأحياناً كان هذا التحليل " نفسى" محض ،ثم قامت ممثلة أخرى وأوضحت الجوانب السياسية للمشكلة.

هل علينا أن نشجع أم نعارض محطات الطاقة النووية؟ هل يمكن لواحد منا أن يعترض على التقدم العلمى؟ هل يمكن استخدام كلمة "تقدم" لنصف ذلك العلم الذى يقودنا إلى اكتشاف الأسلحة النووية .

أما بالنسبة لقضية التخلص من "النفايات النووية" فكان طبيعيًا أن نصل فيها إلى حل حاسم موفق فى ظل نظام اجتماعى، قيمته الأساسية هى الإنسان وليس الربح .

وكانت الفرصة قد أتيحت لى مرتين لأشترك فى أعمال من هذا النوع، كانت الأولى فى الولايات المتحدة الامريكية حيث تم مناقشة موضوع مشابه يحكى عن سكان إحدى المدن التى تنتج النيبم * المستخدم فى فيتنام وانتهى العرض بقبول السكان لمصنع النيبم لأنهم رأوا أن إغلاقه سيكون من دواعى التدهور الاقتصادى .... ولكن التدهور الاقتصادى لمن ؟

---

* مادة سريعة فى اشتعالها، شديدة فى التهابها، تستخدم فى صنع القنابل .

وكان العرض الثانى فى ليسبون إذ كان هناك معمل تكرير يسبب تزايداً ملحوظًا فى حالات سرطان الرئة.... ولكن هذا المعمل مهمًا من الناحية الإقتصادية. ومرة أخرى يقرر السكان التعايش مع التلوث فهذا أفضل من العيش بلا عمل.

ودور مسرح المنتدى فى هذه النماذج واضح جلى : فهو وجه العملة الآخر لعمل إبسن "عدو الشعب" والذى يقف بطله "ستوكمان" وقفة بطولية فى موقف مماثل.

ولكن من هنا الذى يقف هذه الوقفة البطولية؟ الشخصية أم العرض؟ لاهذه ولاذاك، إنما المشاهدين - الممثلين ، وأظن أن هذا واضح تمامًا، فستوكمان يعد نموذجًا، إذ إنه بطل درامى يفضل أن يقف بمفرده دون أن يعمم مباد ءه الأخلاقية، لأن الغرض من هذا هو التطهيرر الدرامى فستوكمان يقف موقفًا بطوليًا ويتطلب منا هذا التعاطف مع موقفه بل إنه يثير رغبتنا فى التشبه به فى مواقفه البطولية .

أما فى مسرح المنتدى فإن هناك تقنية معاكسة، فالشخصية هى التى تستسلم ويطلب من المشاهد تصحيح الخطأ وعلاج الخلل وحين أقوم بهذا من خلال العرض فإننى أعد نفسى لأقوم به فى الواقع. إننى أقف وجهًا لوجه مع الواقع (من خلال العرض) وهكذا أتعرف على الصعوبات التى يمكن أن أواجهها فيما بعد- مثل الخوف من البطالة ومعارضة زملائى وغيرها- وإذا استطعت التغلب على هذه الصعوبات من خلال مسرح المنتدى أكون قد أصبحت مؤهلاً للتغلب عليها فى الواقع. إن مسرح المنتدى لا يهدف إلى التطهير الدرامى ولكنه يهدف إلى خلق رغبة بداخلنا فى تغيير العالم .

وكل أشكال مسرح المقهورين هذه تطورت كاستجابة لمواقف سياسية ملموسة عانتها جماعات معينة. ففى ١٩٧١ عندما قامت الحكومة الديكتاتورية فى البرازيل بمنع المسرح الشعبى قمنا باستخدام أساليب مسرح الصحف * وهى أشكال مسرحية يمكن أن يفهما الناس بسهولة ثم يقدمون مسرحهم الخاص . وفى الأرجنتين قبل الانتخابات الأخيرة (١٩٧٣) حينما إنخفض مستوى القمع (ولكن لم يختف تمامًا) بدأنا فى تقديم المسرح المتخفى فى القطارات والمطاعم وطوابير الحوانيت والأسواق. وفى بيرو حينما جرت على القطر ظروف معينة قمنا بتقديم أعمال عديدة من مسرح المنتدى حيث تولى المشاهدون - الممثلون القيام بدور البطل وهو ما كانوا فى حاجة له فى هذا الوقت فقد توقعنا أن المستقبل القريب سيحمل لهم أدواراً عليهم القيام بها وكان ذلك فى ١٩٧٣.

لقد ظهرت كل هذه الاشكال المسرحية فى أوقات كان يحرم فيها علينا المسرح التقليدى المؤسسى. وهناك تجربة كنت أود أن أخوضها وهى تقديم مسرح المنتدى على المسرح، فى مبنى المسرح التقليدى، بديكورات وأزياء ودعاية ونصوص يمكن الاحتفاظ بها يكتبها كتاب كأفراد أو كجماعة ** .

---

* للمزيد من التفاصيل عن مسرح الصحف أنظر

Augusto Boal, The Theatre of The Oppressed, London: Pluto Press, 1979 .

** منذ كتابة هذا الكتاب ١٩٧٨ قمت بعدد من التجارب بهذه الطبيعة. بل اننى قمت بإخراج "الزوجة اليهودية" لبرتولت برخت كمنتدى وكان ذلك فى باريس عام ١٩٨٤ . كذلك تم عرض "أنتيجون" لسوفكليس كمنتدى فى لوسان بسويسرا .

أليس رائعًا أن نرى مقطوعة رقص حيث يرقص الراقصون في الفصل الأول وفي الفصل الثاني يعلمون المشاهدين كيف يرقصون؟ أليس رائعًا أن نرى مسرحية موسيقية حيث يغني الممثلون في الفصل الأول ونغني جميعًا في الفصل الثاني ؟

وسوف يكون رائعًا كذلك أن نرى عرضًا مسرحيًا حيث يقدم الفنانون رؤية العالم الواقعية في الفصل الأول ويخلق لنا المشاهدون عالمًا جديداً في الفصل الثاني.

دعهم يخلقونه في البداية على المسرح- في الخيال، ليكونوا بعد ذلك أكثر قدرة على خلقه خارج المسرح- في الواقع .

وأعتقد أن هذه هي الطريقة التي يعمل بها السحرة: فعليهم أولاً أن يفتننونا بسحرهم وبعد ذلك يعلموننا حيلهم. وهكذا يجب أن يكون الفنان- لابد أن يكون مبدعًا ثم يعلمنا كيف نبدع، يعلمنا كيف نصنع الفن، حتى ننتفع من هذا الفن جميعًا ومعًا .

تجربة جودرانو (المشاهد / الممثل / البطل الكامل)

وجودرانوا هذه قرية صغيرة فى سيسلى تبعد أربعين كيلو متر من بالرمو، وهذه القرية تفتقد خدمات كثيرة، فليس هناك فندقًا أو مستشفى أو سينما أو مسرحًا- بل ليس هناك محطة بنزين أو توكيل لبيع الصحف فيقطع الواحد عشرة دقائق بالسيارة ليشترى صحيفة من "فيلا فراتى". أما الخدمات القليلة المتوفرة فى جودرانوا فهى حانة وكنيسة وتليفون عام وجزارتين وبقالتين فقط .. آه ! عفواً، وقسم بوليس .

وتقع جودرانو فى وادى بوسمبرا، فى مقاطعة بوسمبرا، ويطل عليها جبل يحمل نفس الاسم، ويوجد فى منتصف هذا الجبل صدع تقطنه مافيا محلية تفرض سيطرتها على كل المنطقة وتعاقب بالقتل العديد من الفلاحين والعمال الذين يرفضون أعمالها.

لقد كان هناك عدد كبير من العصابات وأول هذه العصابات هى عصابة سالفاتور جيليانو والتى كانت شكلاً من أشكال المنظمات الاجتماعية الممهدة للثورة وكانت هذه العصابة مسلحة متمردة لكنها تعمل دون تخطيط أو سياسة ولذلك سقطت. وظهرت من بعدها مافيات أخرى منها مافيا السمك (على الشاطىء) والتى اعتادت أن تشترى صندوق السردين والذى يحتوى على إحدى عشر كيلو جرام من السمك بألف ليرة ثم تبيع الكيلو الواحد بستمائة ليرة، و من يعترض يتلقى تحذيراً، هذا التحذير هو حرق بيته لا أكثر . فإذا تكرر الاعتراض فإنهم يستخدمون الحل النهائى إذ يلقى من فوق الجبل. وكانت هناك عصابات أخرى : فهذه تسيطر على الصناعة المحلية وهذه على الخضروات وهذه على علف الماشية وهكذا .

ولأن جودرانوا فى الأساس مجتمع رعوى فإنها تضم حوالى ثمانية ألف بقرة فى مقابل حوالى ألف نسمة. ولكن لماذا كل هذا العدد من الأبقار؟ ما السبب فى أن تكون نسبة السكان للأبقار واحد لثمانية؟ السبب فى ذلك أن السوق الأوروبية المشتركة تفرض على إيطاليا شراء لحومها من الخارج وهكذا نجد أن اللحوم التى يأكلها الواحد فى بالرمو (والتى تبعد عن جودرانو ٤٠ كيلومتر فقط) قد وصلت إليها بالطائرة على

الرغم من أن المواشى يمكن أن تأتى مشيًا من جودرانو وهكذا تأكل بالرمو الأبقار الأجنبية بينما تعيش أبقار جودرانو حياة مديدة، فتنمو حتى تشيخ وتموت بتصلب الأنسجة، على الرغم من أن هذه الابقار ليست أبقاراً مقدسة.

وسكان جودرانوا فى الأصل يتعدون الألفين ولكن نصفهم قد هاجر، هاجروا إلى ألمانيا وسويسرا والسويد والأرجنتين والبرازيل، هاجروا إلى حيث يمكن أن يبنون أسراً، أو يقيمون صداقات، أو يجدون أملاً. غير أن أحداً من هؤلاء المهاجرين لم ينس للحظة قريته الصغيرة. ولهذا السبب لم تتوقف أعمال البناء فى جودارنوا . فتزيد المساكن وتزيد، وتقل السكان وتقل- فيومًا ما سيعود المهاجرون.

وهكذا كانت جودرانوا فى ١٩٧٧: قرية صغيرة مسالمة تنشب فيها التعاسة أظافرها.

حركة مناصرة المرأة فى جودرانوا

لقد كان الجميع فى جودرانوا يشكو همًا من هموم الحياة أو رزءاً من أرزائها، غير أن النساء والفتيات كن من أكثر السكان إحساسًا بالمرارة. لقد كان الجميع يعانى القهر لكن النساء المتزوجات أو المقبلات على الزواج كن أصحاب النصيب الأكبر من كأس القهر. لقد أعتدت كل مساء أن أتجول فى بعض شوارع القرية وكنت أرى أمام كل بيت تقريبًا امرأة جالسة تعمل بالخياطة فهى تعد جهاز زواجها أو زواج ابنتها. وجهاز العروس باللغة الايطالية اسمه "كوريدو" والكوريدو مؤسسة إيطالية قومية أى أنه عمل متعارف عليه فى كل إيطاليا، ولكن هذا العمل مرهقًا ومنفراً فى سيسيلى أكثر من أى مكان آخر.

لقد حكى لى أحد الاشخاص أنه من المتعارف عليه- ومازال هذا حتى الآن- أن تلتقى عائلة العريس بعائلة العروس قبل الزواج ويعرف هذا اللقاء "بالتقييم" إذ يلتقى الآباء والأمهات والأعمام والعمات والأخوال والخالات والأخوة والأخوات وأحيانًا

أصدقاء العائلتين وتبدأ عائلة العروس فى عرض محتويات الجهاز :

" هذا القماش بعشرين الف ليرة "

" مستحيل، إنه ثمن باهظ جداً، لقد رأيت خامة مشابهة فى باولتى، لكنها أفضل من هذه بكثير وبنصف السعر"

" حسنًا، إنه الثمن الذى اشتريناه به"

وهكذا تستمر المناقشة حتى يصلون إلى ثمن تقريبى يوافق عليه الطرفان ثم ينتقلون إلى صنف آخر، وهكذا حتى يستعرضون أمام الحاضرين كل المشتروات من ملابس النوم وأغطية الرأس والوشاحات والملاءات والمنشفات والستائر والسجاد .

وحين يصل الجميع إلى اتفاق فى أمر هذه الاشياء تكتب قائمة من نسختين تحوى هذه الاشياء حيث تبقى نسخة مع كل عائلة، ومنذ ذلك الوقت وحتى يتم الزواج يبقى جهاز العروس معروضًا للمشاهدة لأسبوع أو اثنين، والدعوة عامة لكل أفراد العائلتين والأصدقاء لمشاهدة الجهاز.

وليس مطلوبًا من العريس أن يعد أى جهاز وكأن العريس يساوى العروسة بالإضافة إلى الجهاز .

وهناك أمر آخر- لابد أن تكون الفتاة عذراء ففى اماكن عديده بسيسيلى جرت العادة حتى وقت قريب (بل إن البعض يقول باستمرار هذه العادة حتى اليوم) بأن يعلن العريس فى صباح ليلة الزفاف الملاءة الملوثة بدم العروس حتى يتأكد الجميع أن الفتاة عذراء. ولكن أحداً لا يسأل إذا ما كان العريس مثل العروس بتوليًا أم لا .

والآن وفى كل مكان تتطور العادات ولكنها تظل ضد المرأة بصورة مخيفة. فعلى سبيل المثال، تخرج كل العائلة فى الرابعة صباحًا حاملة الإفطار للعروسين وبينما يتناولون الافطار يستغلون الفرصة لمعرفة آخر الاخبار فهل يتناولون هذه الاخبار بلباقة؟

(بما لا يجرح مشاعر العروس) هل يبلون بلاء حسنًا ؟ لا أعتقد هذا .

الشرطة مرة أخرى

نشرت صحيفتان من بالرمو بعض اللقاءات معى، وفى الحال اتصل رئيس الشرطة فى بالرمو بأحد عمداء جودرانوا ليؤنبه على عدم اكتشاف وجود غريب بالقرية ومنذ ذلك الوقت والشرطة تتبع كل خطوة من خطواتنا بكل يقظة، وحين علموا بنوايانا على تقديم عرض فى الميدان الرئيسى قرروا منعنا، وكثرت المناقشات والمفاوضات فكنا نتقدم خطوة لنتراجع خطوتين وفى النهاية قرروا السماح للعرض إذا صدر قرار من السلطة ببالرمو- وكان ذلك يتطلب على الأقل ثلاثة أيام من الاجراءات البيروقراطية- وكان هناك عائق آخر فالعرض الذى نقدمه ليس له نص مكتوب يمكن قراءته والحكم عليه .

وكرر رئيس الشرطة سبب اعتراضه " هذا الرجل فى النهاية أجنبى والأجانب يمكن أن يسببوا اضطرابات اجتماعية. من يدرى أى نوع من الأفكار يريد أن يعبر عنها ؟ من يستطيع أن يقرر أن هذا الأجنبى لن يضر أهل جودرانوا بأفكاره؟"

وقام مضيفى بشرح فكرة مسرح المقهورين بالتفصيل واستمع رجال الشرطة لكل كلمة وأصبح واضحًا لهم أننى لست مهتمًا أدنى اهتمام ببث أفكار معينة وأن كل ما أحضرته معى طريقة جديدة فى العمل المسرحى، أما بالنسبة للأفكار فهى لا تكون أفكارى وإنما يقوم أهل جودرانوا باقتراحها.

"أتعنى أن أهل البلد الحقيقيين هم الذين سيعبرون عن انفسهم من خلال المنتدى؟ أتعنى أن الناس سوف يعبرون عما يفكرون وما يحبون، ويمارسون القيام بما يرونه مهم من أحداث لتحريرهم؟"

" نعم"

" الناس أنفسهم ؟ "

" بالضبط "

وهنا وقف رجل الشرطة مع نفسه فى لحظة استبصار نادراً ما تتكرر .

" إذن فالأمر أكثر تهديداً وأكثر خطورة مما تصورت. مستحيل تماماً."

وكان الحل الوحيد أن أتحدث مع السينداكو (رئيس المجلس والعمدة فى آن واحد) وتحت لواء الثقافة وحرية التعبير، قرر السينداكو بصفه شخصية أن يتحمل مسئولية العرض وعدنا للعمل .

المضطهِدين والمضطهَدين

جاء السبت وذهبنا للميدان وكانت المدينة قد علمت بأسرها بالعرض، واشترك الكثيرون بالعرض، وفضلت فرقة أخرى المشاهدة فقط، وكانت فرقة ثالثة تشاهد عن بعد من نوافذهم أو بالوقوف على الأبواب .

وكانت هذه التجربة رائعة لعدد من الأسباب، فبعيداً عن كل شيىء، كانت هذه هى المرة الأولى التى أقدم فيها مسرح المنتدى لمشاهدين يجمعون بين ظهورهم المضطهَدين والمضطهدين معًا. لقد قدمت كثيراً من عروض المنتدى فى امريكا اللاتينية وأوروبا ولكن المشاهدين فى الغالب كانوا من المضطهَدين فقط، أما فى جودرانوا فقد كان الخصمين معًا وجهًا لوجه .

١- العائلة

قمنا فى البداية ببعض التمرينات والألعاب ثم بدأنا الحدث الأول .

الحدث الأول

امرأتان تعدان العشاء، إحداهن فتاة تبلغ من العمر عشرين عامًا هى جيسباينا والأخرى هى الأم. تطلب جيسباينا من أمها أن تأذن لها بالخروج بعد العشاء وتجيب أمها بأن الأمر لأبيها. وتذكر جيسباينا أنها لن تخرج وحدها وأن واحداً من أخوانها سوف يصاحبها .

الحدث الثانى

يصل الأب عكر المزاج ، ضيق الصدر بكل شيىء وكل شخص- بارتفاع تكاليف المعيشة، والزوجة التى لم تحسن تربية أطفالها ، والأبناء الذين لا يصلحون لشيىء، والجمعية التعاونية التى كانوا ينوون على إنشائها ولم يتم شيىء حتى الآن. يدخل الأبناء ويمارس كل منهم صورة من صور القهرعلى جيسباينا. فالأول، وهو شخص عنيف، يرى أن مكان المرأة هو البيت وأنه كلما كانت أكثر غباء وجهلاً كان ذلك أفضل. أما الثانى، وهو أصغر، فيعدد لأخته أخطاءها كبيرها وصغيرها، فقد رآها فى إحدى المرات تنظر لابن الجيران وعلى هذا المنوال، وأما الثالث فهو يلعب دور الفتى اللطيف وهو لا يرفض مصاحبة أخته طالما أنه يتصرف بما يراه لائقًا. تطلب جيسباينا أن تخرج الليلة ولكن جميع إخوانها مشغولون فالأول ذاهب للعب الكرة، والثانى ذاهب للعب الورق، والثالث غير موجود .

الحدث الثالث

لا يسمح الأب لإبنته بالخروج، بينما إخواتها الثلاثة يذهبون ويفعلون ما يريدون لأنهم رجال، وتذهب جيسباينا لأعمال التنظيف لأنها امرأة .

بعد عرض المسرحية مباشرة (النموذج) كانت هناك ردود فعل حادة من الرجال. فقد أمر رجلان زوجاتهما بالعودة للبيت ولكن المرأتين رفضتا وظلتا حتى نهاية العرض. لقد جرأتا على مخالفة الأوامر والبقاء لكنهما لم تجرؤا على الخروج إلى ساحة العرض .

وذكرت فئة أخرى من الرجال أن هذه ليست قضية خطيرة وأن هناك قضايا أخطر تحتاج للنقاش واحتجت النساء، فهن يرون أن هذه القضية خطيرة طالما أنها من قضايا المرأة.

وبعد هذه المناقشات بدأ المنتدى حيث نُصبت منضدة العشاء فى منتصف المسرح ، وقررت ثلاثة فتيات القيام بدور جيسباينا لمواجهة القهر الواقع عليها ولكن قوى القهر كانت مدربة جيداً فكن ينتهين جميعًا إلى الذهاب لأعمال التنظيف، لقد قلن كل مايردن قوله لكنهن فى النهاية هزمن . وتخرج امرأة رابعة لتطرح حلها الوحيد : لقد استعملت القوة وخرجت رغمًا عن أبيها وأمها، وتقبلت الأخريات هذا الحل. وأعجب السينداكو- والذى لم يكن لديه فتيات- بهذا الشكل المسرحى الجديد.

وبدأ الجزء الثانى من المنتدى- حيث يلعب المشاهدون أدوار الشخصيات الأخرى ليعرضوا صوراً أخرى من صور القهر، وفى الحال ظهر رجل بدين ليطرح حله: فقد ألقى بأبنائه خارج البيت ثم بزوجته وقال " نعم ، أنتِ أيضًا اذهبى وابحثى عن عشيق" هكذا عبر عن أعماق أعماق فكره الرجعى : فلو أن الفتاة ارتكبت جرمًا فذلك لأن أمها بوتانا (عاهرة) . وقد اعترضت النساء بحرارة على طريقة التفكير هذه .

وفى نهاية المنتدى علقت إحدى الفتيات المشاهدات فقالت :

" لقد استطعنا هنا فى هذا الميدان وأمام كل الناس أن نقول ما لم نستطع أن نقوله فى البيت، ولكن الحال بالنسبة لآبائنا كان على عكس هذا، فالأشياء التى يكررونها ويكررونها فى البيت، خجلوا من قولها هنا أمام الناس "

وكان لهذا المشهد نتائج أخرى، فقد لاحظنا حين حل أحد الشباب محل البطل، أنه لم يكن هناك أى نوع من التوحد معه، فقد شاهدته النساء ولكن لم يندمجن معه. وعلى النقيض، حين قامت فتاة بدور جيسبابينا، أثارت فى الحال شعورًا بالتوحد، خبرته كل الفتيات الأخريات الحاضرات.

فما هى الاستنتجات العملية لعدم التوحد أو عدم الاندماج هذا؟ إن الممثل الرجل (حتى وإن كان مشاهداً من قبل) مايزال- فى حدود اهتمامات المرأة- ممثل رجل. أما المشاهدة - الممثلة فهى واحدة منهن تقف على المسرح كرمز لكل النساء الأخريات.

ونستنتج من هذا أن الممثل حين يقوم بدور تحريرى فإنه يقوم به بدلاً من المشاهد وهو بهذا يقوم بعملية التطهير الدرامى. ولكن حين يقوم أحد المشاهدين - الممثلين بنفس الدور على المسرح فإنه يؤديه باسم كل المشاهدين وهو بهذا لا يقوم بعملية تطهير درامى ولكن بعملية إثارة.

وهكذا لا يكفى أن يتجنب المسرح التطهير- إذ إن ما نحتاجه هو ذلك المسرح الذى يخلق الاستعداد فى الجماهير .

وفى النهاية، إذا كان الرجال غاضبين فالنساء- وهذا هو الأهم- قد غمرت قلوبهن السعادة. وفى اليوم التالى حين سألت والدة جسبابينا عن

رأيها فى العرض قالت :

" لقد كان عظيمًا ... كل صديقاتى هنا أعجبهن العرض فقد أخبرننى أن العرض صور تمامًا ما يحدث فى بيوتهن وقالت إحداهن أنه علينا أن نبحث عن حلول معًا ."

٢- الجمعية التعاونية :
الشخصية تقوم بدورها وترفض الممثل

وفى عرضنا الثانى حدث شيىء غير متوقع، فقد كان الممثل يلعب دور شخصية حاضرة بين ظهور المشاهدين: السينداكو !

والعرض يحكى عن رعاة جودرانوا؛ فهم يريدون إنشاء جمعية ليبحثوا معًا حلاً لمشكلة نقص أسواق مواشيهم ويتهمون السينداكو بعدم مساعدتهم وإعاقة المشروع عن بلوغ مراميه . وقد أعد الرعاة هذا المشهد بأنفسهم وقاموا أنفسهم بتمثيله .

الحدث الأول

يتناقش ثلاثة من أعضاء الجمعية حول دور السينداكو ويقررون مناقشة الموضوع معه حيث يطلبون إليه تدبيرات معينة يرونها أساسية لمشروعهم. ويوافق الجميع .

الحدث الثانى

يدخل السينداكو بمصاحبة خبير مشرف، ويذكر السينداكو أنه اختار هذا الشخص لأنه على قدر كبير من الخبرة بهذه النوعية من المشروعات. ويحتج الرفاق الثلاثة ووجهة نظرهم أن أى مشرف فى هذه الحالة لابد أن يكون من سكان جودرانو، حتى يكون على دراية بالمشكلة وحدودها ودقائقها . لايجب أن يكون المشرف غريبًا لايعرف عنهم شيئًا. ويدافع

السيناداكو عن وجهة نظره وينتهى بأن يفرضها فرضًا .

الحدث الثالث

يعرض الخبير المشرف خطته فيذكر أن أساس الجمعية لابد أن يقام فى مكان آخر غير القرية التى لا تصلح لإنشاء الجمعية، ويعترض الرفاق الثلاثة لكنهم لا يستطيعون الصمود أمام دهاء السيناداكو والخبير وبراعتهما فى الحوار .

الحدث الرابع

يصر السيناداكو على الحصول على إمضاءات الرفاق الثلاثة على وثيقة يحتاجها لإتمام الإجراءات، ومرة أخرى يرفض الرفاق ولكنهم يستسلمون فى النهاية

المنتدى

ساد التوتر بداية المنتدى . فقد كان المتهم حاضراً بين الجماهير. وبينما كان الممثل-السيناداكو يتحدث كان المشاهدون يراقبون انفعالات السيناداكو والذى كان يبتسم محاولاً التعامل مع الأمر كله كفكاهة، لكن المشاهدين - الممثلين كانوا جادين لحد الإفراط. وحين يصيح أى منهم "قف" فإن الممثل سيترك مكانه ويخرج أحد المشاهدين - الممثلين ليقدم تصوره للحقائق ولسلوك السلطات الحاضرة ويخرج أحد المشاهدين - الممثلين وقد اغرورقت عيناه بالدموع ويصيح لو أن هناك جمعية، لو أنها تؤدى وظيفتها كما يجب ما كنت اضطررت إلى الهجرة لألمانيا، وقام آخر بفضح الفوائد التى تعود على السيناداكو من عدم قيام الجمعية بدورها، وأقترح ثالث- فى حدود الحدث المسرحى- أن يتم عزل السيناداكو من الجمعية .

وكان السينداكو حاضراً يستمع لكل كلمة، ويغص الاتهامات، ويعد الردود.

وأتت اللحظة الحاسمة، فقد صاح السينداكو بغضب شديد "قف" وحل محل الممثل الذى يلعب دوره. حدث هذا فى سيسيلى، فى محل ميلاد بيراندلو- ولكن الدوافع هنا كانت مختلفة تمامًا، فلم يكن أيًا منها روحانيًا، بل كانت جميعها مادية لأقصى حد . لقد كانت الدوافع سياسية، فقد كانت الشرطة فى الميدان تناقش تصرفات الحكومة، بل وتتحدى الحكومة وتهاجمها.

لقد تحول المنتدى إلى حدث محير فقد أراد السينداكو أن يحول اللعبة إلى لعبة يتقنها جيداً وهى لعبة البرلمان .

"حسنًا، دعونا الآن نتكلم بجدية . إنكم حتى الآن تلعبون على المسرح، بينما القضية خطيرة"

ماذا أراد السينداكو؟- أراد ببساطة أن يلعب لعبته، فهو الآمر الناهى فى السياسة المحلية، ألا تراه يتيح الحديث بأمره لمن يريد ومتى يريد، ألاتراه يترك الأحداث تجرى فى مسارها بأمره أو يعرقلها بأمره أو يغير مسارها بأمره ... سبعة عشر عامًا وهو يحتل هذا المركز يفعل ما يشاء ولا يجرؤ أحد حتى على الاعتراض .

غير أن الديمقراطية المسرحية تفرض رأيها فى لعبة المنتدى، فمن حق أى مشاهد - ممثل أن يصيح "قف" وبعدها يخرج السينداكو من المشهد ، وقد فهم الفلاحون هذا فصاح أحدهم :

" لا ، لانريد أن نتحدث بجد، إننا نتحدث المسرح"

إن كل الشخصيات متساوية فى هذه اللعبة ولكن السينداكو ضاق صدراً بهذه الديمقراطية ففى كل مرة يحاول فيها خداع المشاهدين يصيح أحدهم "قف" ويخرج على المسرح ليفضح خداعه .

إنها الديمقراطية المسرحية. فأى مشاهد- أى مشاهد- يستطيع أن يعترض. وكان من بين أكثر المشاهدين صخبًا ، فتاة فى سن المراهقة لاتشوبها تهمة الحماقة. وهذه الفتاة كانت أكثر المشاهدين اعتراضًا واكثرهم جرأة على السينداكو وصراحة فى اتهامه. لقد تحدثت كثيراً وأثارت نقاط عدة حتى تطور الأمر إلى الحديث التالى :

"أيتها السيدة ، خذى ابنتك وأغربا عن هنا ، اجعليها تغلق فمها وتتوقف عن اتهام السينداكو فلو تفوهت بكلمة أخرى لن ترى لها عرسًا فى جودرانوا" .

وترد الأم فتقول :

"أتهددنا ؟ سنزوجها فى باليرمو ! "

ويحاول السينداكو بكل السبل أن يحول المشهد المسرحى إلى مشهد من مشاهد الحكم المحلى ولكنه فى كل مرة يسمع نفس الصيحة "قف" وفى النهاية بلغ الغضب به أوجه فصرخ :

"إنها جمعيتى ، ابنوا لكم واحدة إذا كنتم تريدون إدارتها "

وبالطبع كان هذا مستحيل ....

لقد بدأ العرض فى التاسعة مساءً . وفى الثانية صباحًا كان هناك عدد كبير من الناس لايزالون يتناقشون فى الميدان. لقد تحول مسرح المنتدى إلى منتدى نظرى بسيط استمر حتى اليوم التالى بل إنه وصل القرى

الأخرى فى "فيلافراتى" و "ميزويوزو" لأن أهل هذه القرى الذين حضروا العرض أرادوا العودة لقراهم بفكرة مسرح المنتدى حتى يمكنهم مناقشة مشكلاتهم فى الميدان، فى "المنتدى" .

لقد حاولت فى هذا الجزء أن أؤكد أننا لا ينبغى أن نفرض أية فكرة فى أى وقت على مسرح المنتدى وأن هذا النوع من المسرح ليس مسرحًا تعليميًا، وليس من وظائفة الوعظ ولا يحرص على إقحام مشاعر الناس فى اتجاه معين. إنه يهدف إلى تحرير المشاهدين - الممثلين ، إلى تحفيزهم، إلى تحويلهم إلى ممثلين . والممثل هو - ذلك الرجل أو المرأة التى تقوم بفعل ما فى المنتدى .

٢- بنية عمل الممثل

أولية الاحساس

لقد عملت مخرجًا فنيًا بمسرح آرينا بساو بالو منذ عام ١٩٥٦ حتى تركت البرازيل عام ١٩٧١، وفى هذا الوقت كان المخرجون الإيطاليون يسيطرون على المسرح البرازيلى حيث كانوا يفرضون أشكالاً تقليدية على كل مسرحية يخرجونها. ولم يرق لى هذا الاتجاه فشرعت فى محاربته، فقمت بالاتفاق مع الممثلين بإنشاء معمل تمثيلى نقوم فيه بدراسة أعمال ستنسلافسكى دراسة منهجية . وكان مبدؤنا الأول فى ذلك الوقت أن الإحساس له أولوية على كل ماعداه ولابد أن نطلق له العنان ليعطينا الشكل النهائى لفهم الممثل لدوره .

ولكن كيف تظهر الإحساسات بطلاقة من خلال جسد الممثل لو أن هذا الجسد قد تحول إلى مكينة مبرمجة الحركات تغفل ٩٠٪ من إمكاناتها؟ إن الاحساس الجديد لا يضمن أن يجد متنفسًا من خلال النماذج الثابتة لسلوك الممثل. فالإحساس يمكن أن يموت فى جسد انحصر بالعادة فى مجموعة ثابتة من الأفعال وردود الأفعال .

ولكن كيف حدثت برمجة الجسم هذه؟ إنها نتيجة طبيعية للتكرار فأعضاء الحس تتميز بقدرة كبيرة على حفظ واختيار وترتيب الإحساسات فالعين مثلاً يمكن أن تميز بين عدد لانهائى من الألوان مهما كان المدرك - شارع كان أو حجرة أو صورة أو حيوان. فهناك الآلف من درجات اللون الأخضر تستطيع العين إدراكها بسهولة، وينطبق هذا أيضًا على الأذن والأصوات وكل أعضاء الحس وإحساساتها. فالشخص الذى يقود سيارة يرى عدد لانهائى من المدركات. وتتضمن قيادة الدراجة كذلك تركيبة بالغة التعقيد من حركات العضلات والمدركات الملموسة. ولكن أعضاء الحس تنتقى أكثر المثيرات أهمية لهذا الضرب أو غيره من النشاط. إن جميع الأنشطة البشرية حتى

أبسطها- كالمشى مثلاً- هى عمليات بالغة التعقيد ولكننا نستطيع القيام بها بفضل قدرة أعضاء الحس على الانتقاء. وحتى إن كانت الأعضاء تلتقط كل المدركات فإنها تعرضها على الوعى بترتيب معين. ويتكرر هذا مرات ومرات فى كل لحظة.

ويتضح هذا أكثر عندما يترك الواحد بيئته التى يعتادها ويزور مدينة أو قطراً مجهولاً له، فيجد أزياًء مختلفة، ولهجة مختلفة، وأصواتًا وألوانًا مختلفة، بل ووجوهًا مختلفة، وهكذا تبدو له جميع الأشياء غريبة ومدهشة، ولكن بعد أيام قلائل، تبدأ أعضاء الحس فى الانتقاء ويبدأ العمل المعتاد مرة أخرى. تعالوا مثلاً نتخيل ما يحدث حين يقوم أحد الهنود سكان الغابات (فى أمريكا الجنوبية) بزيارة المدينة، أو نتخيل ما يحدث لو يضل أحد سكان المدن فى الغابة. فأضواء الغابة بالنسبة للهندى طبيعية تمامًا ليس فيها ما يلفت الانتباه وقد اعتادت أعضاء الحس على الانتقاء منها، مثل ضوضاء الرياح والاشجار وحرارة الشمس وأشعتها الساطعة. وعلى النقيض، قد يؤدى مانراه نحن سكان المدن طبيعيًا وعاديًا إلى اختلال عقل الهندى إذ إن أعضاءه لم تتعود على الانتقاء من المدركات الماثلة فى هذه المدينة الكبيرة، ونفس ذلك يمكن أن يحدث لنا نحن سكان المدن لو ضل أحدنا فى غابة بكر لم تمتد لها يد بشر .

وعملية الانتقاء والتركيب هذه تتحول إلى عملية روتينية لأنها غالبًا ما تتم بنفس الطريقة.

وحين بدأنا تمريناتنا، لم نكن قد وضعنا فى الاعتبار القناع الاجتماعى، إذ كنا نركز فى ذلك الوقت على البرمجة فى شكلها الفيزيائى المحض، أى تكرار نفس الحركات فى الأحداث المعتادة. فكل شخص يبرمج جسده على القيام بهذه الحركات بكل كفاءته وهو بهذا يحرم نفسه من القيام بالفعل الاصلى فى كل مرة تتاح فيها الفرصة.

إن التجاعيد تظهر على البشرة بسبب تكرار حركات عضلية معينة، تترك فى النهاية أثرها على الوجه. وهل المتعصب- سواء كان يتعصب لليمين أو اليسار- سوى شخص قد برمج أفكاره وردود أفعاله على نحو ما ؟

والممثل- مثل كل البشر- يقوم بشيء ما أو يستجيب لشيء ما طبقًا لما قد تبرمج عليه. ولهذا السبب يجب أن نبدأ "بإبطال البرمجة" و إعادة ضبط الممثل، حتى يكون قادراً على برمجة نفسه وفقًا للدور الذى يلعبه. لابد أن يتعلم من جديد إدراك الإحساسات التى فقد عادة التعرف عليها. ولذلك فإننا نقوم فى الرحلة الأولى بتمرينات حسية نتبع فيها تقريبًا ارشادات ستنسلافسكى. وفيما يلى بعض الأمثلة :

تمرينات عضلية

يرخى الممثلون جميع عضلاتهم ويركزون الانتباه على كل عضلة على حدة. يتقدم الممثلون بضع خطوات. ينحنون ويلتقطون أى شيىء من الأرض. يؤدى الممثلون هذا التمرين ببطء شديد، حيث يحاولون الشعور بكل عضلة تدخل فى هذه الحركات.

يكرر الممثلون التمرين السابق ولكنهم فى هذه المرة لا يلتقطون شيئًا من الأرض بل يتخيلون ذلك. يحاول الممثلون فى أثناء ذلك تذكر التمددات والانكماشات التى حدثت فى العضلة أثناء العملية السابقة. .

يمكن أن يتنوع الشيىء الذى نلتقطه من الأرض فيكون كرسيًا أو مفتاحًا أو جوربًا، ويمكن أن يزداد التمرين تعقيداً فنؤديه فى البداية بملابس ثم بدون ملابس. وهناك تمرين آخر مماثل وهو أن نعتلى دراجة بدون دراجة، فننام على الأرض ونرفع أيدينا وأرجلنا فى الهواء .

وأهم شيىء أن يشعر الممثلون بعضلاتهم وبذلك الكم الهائل من الحركات التى تقوم بها هذه العضلات .

وهناك تمرينات أخرى كأن نمشى بطريقة فلان أو نضحك بطريقة فلان وهكذا. والهدف هنا ليس التقليد المتقن ولكن الهدف هو أن نفهم من الخارج ميكانيكية كل حركة، أى نجيب على السؤال: ما الذى يجعل فلانًا هذا يمشى بهذه الطريقة ؟

تمرينات حسية

يتناول الممثل ملعقة عسل ويتبعها بمقدار من الملح ثم مقدار من السكر. يكرر الممثل هذا التمرين دون المثيرات الأساسية إذ يحاول تذكر طعم هذه الأشياء ويحاول الاستجابة لها فيزيائيًا كما لو كان يتذوقها فعلاً. وهذا التمرين ليس له علاقة بالتمثيل الإيمائى (فيبتسم الواحد لطعم العسل ويلوى قسمات وجهه لطعم الملح) ولكنه يهدف إلى اختبار نفس الإحساسات من الذاكرة . ويمكن استخدام الروائح كذلك فى هذا التمرين .

ولنضرب مثالاً آخراً على التمرينات الحسية. يستمع عدد من الممثلين لمقطوعة موسيقية بحيث يركزون على الإيقاع واللحن وسرعتهما. وبعد ذلك يحاولون جميعًا سماع نفس الموسيقى بنفس السرعة ونفس الايقاع عقليًا أى بدون موسيقى، وحين أشير لهم يغنون الجزء الذى يستمعون إليه عقليًا- فإذا غنوا جميعًا نفس الجزء فإن ذلك يشير إلى مدى تركيزهم ودقة استرجاعهم.

تمرينات الذاكرة

إننا نؤدى بعض تمرينات الذاكرة اليسيرة كل يوم، فقبل النوم يحاول كل واحد منا أن يتذكر بدقة وبنفس التسلسل ما حدث فى يومه، فنجد أدق التفاصيل- كالألوان والوجوه والطقس وغيرها-ماثلة أمامنا. فنرى مارأيناه ونسمع ما سمعناه من قبل. وكذلك يطلب من الممثلين عند وصولهم للمسرح أن يسردون أحداث حياتهم حتى اليوم الماضى، فيسردون هذه الأحداث بدقة لبقية المجموعة.

وهذا التمرين يصبح أكثر تشويقًا حينما يكون اكثر من ممثل قد اشترك فى نفس الحدث- مهرجان مثلاً أو اجتماع أو عرض أو مسرحية أو مبارة كرة قدم، ثم نقارن النسخ ، فإذا كانت هناك اختلافات نحاول أن نصل إلى نسخة موضوعية للحقائق أو نحاول أن نفهم أسباب هذه الاختلافات. ويمكن لتمرينات الذاكرة أن تتعمق أكثر فى الماضى البعيد، فيطلب مثلاً من أحد الممثلين أن يعطى تفصيلاً دقيقًا ليوم زفافه، كيف

مضى هذا اليوم؟ ومن كان حاضراً ؟ وما الأغانى التى استمع إليها ؟ وكيف بدا المنزل؟ وما هى أصناف الطعام؟ وهكذا . وربما يطلب من ممثل أن يحكى عن يوم وفاة صديق، أو يحكى عن اليوم الذى خسرت فيه البرازيل كأس العالم فى ١٩٥٠ حين كانت تلعب أمام أرجواى- فنسأل عن المحطة الإذاعية التى استمع عليها المباراة، وأين كان فى ذلك الوقت؟ وهل صاح الناس ؟ وكيف نام ليلته؟ هل كانت هناك أحلام؟ وأى أحلام؟ وهكذا .

وأهم ما ينبغى مراعاته فى تمرينات الذاكرة أن يكون هناك تفاصيل مادية. من المهم أيضًا أن تتم ممارسة هذا التمرين بانتظام، كعادة يومية، ويفضل أن تتم فى وقت محدد من اليوم. والهدف من هذا التمرين ليس فقط تقوية الذاكرة ولكن زيادة الوعى، إذ إن علينا أن نتذكر كل ما نراه ونسمعه ونشعر به، وهكذا ننمى قدرتنا على الانتباه والتركيز والتحليل .

تمرينات التخيل

إننا نقوم بالكثير من تمرينات التخيل، من ذلك النوع الذى سنصفه فيما بعد ("الحجرة المظلمة، وسرد قصة وغيرها).

تمرينات الإحساس

إن هناك حاجزاً بين ما يشعره الممثل والشكل النهائى الذى يعبر به الممثل عن هذا الشعور، وهذا الحاجز خلقته آلية الممثل نفسه. فالممثل يشعر بإحساسات هاملت ومع ذلك نجده لا إراديًا يعبر عن هذه الاحساسات بطريقته هو وملامحه هو ونبرته هو وهكذا. ولكن الممثل يستطيع أن "يختار" من بين آلاف الابتسامات تلك الابتسامة التى يشعر أنها ابتسامة هاملت، غير أنه يحتاج حتى يتمكن من هذا الاختيار إلى هدم حاجز الآلية والذى يعتبر "قناع" الممثل. وعلى النقيض من ذلك، اعتاد المسرح

البرجوازى فى ساو باولو أن يعزز خصوصية وأتوماتيكية الممثل (ماركة الممثل المسجلة) التى تُطبع على الشخصية. "فالنجوم" دائمًا يؤدون أدوارهم وهم- "النجوم" .

ونحن نريد العكس- نريد أن ينفض الممثل عنه كل صفاته الشخصية، حتى تنبت صفات الدور. وذلك هو هدف هذه التمرينات: أن تخفى ما نسميه شخصية الممثل - صفاته وأساليبه المميزة له - وتركز على ميلاد شخصية الدور الذى يلعبه وصفاتها وأساليبها المميزة لها. ولكن كيف يصل الممثل لهذه الشخصية الجديدة؟

الخطوة الأولى هى الشعور بعمق بأحاسيس الشخصية حتى تجد هذه الأحاسيس فى جسم الممثل المسترخى أفضل وأنسب الطرق للانتقال للمشاهد الذى يشعر بها بدوره.

لقد أصبحت تمرينات الإحساس من التمرينات المعتادة فى مسرح آرينا فقد اعتاد الممثلون أن يؤدونها كل يوم مرتين على الأقل أو ثلاثة ويقوم بها الممثلون على المسرح وفى المكتب وفى الشارع وفى المطعم ... فى أى مكان وفى كل مكان .

والأكثر من ذلك، أن تمرينات الإحساس رائعة فى مشاهدتها وتأديتها معًا. وقد ركزنا فى خلال مرحلة ما من مراحل تطورنا كفرقة مسرحية تركيزاً لايضاهيه تركيز على الإحساس (إذ كانت أهمية الأفكار وقتئذ غير واضحة لنا).

ومنذ عام ١٩٦٠ بدأت الفرق المسرحية البرازيلية تستخدم ستنسلافسكى بصورة كبيرة ، وأحياناً كان يتم تفسير إرشادات ستنسلافسكى عن "ذاكرة الإحساس" بصورة غريبة، ولأضرب لكم مثالاً أتذكره. ففى باهيا، فى إحدى مسارح الجامعة، دُعى أحد مخرجى أمريكا الشمالية ليحاضر فى أسلوب ستنسلافسكى ويخرج عملاً يستخدم هذا الاسلوب، واختار هذا المخرج "عربة اسمها الرغبة" لتنسى ويليامز وكان الممثلون قد قطعوا شوطًا من البروفات حين قرر المخرج أن يقوم بتدريب معملى على مشهد ستلا مع بلانش دوبوا فى اليوم الذى يلى معركتهما مع ستانلى كوالسكى. وفشل الممثلون فى إيجاد مدخل لهذا المشهد، فقد تدربوا و تدربوا، وجربوا وجربوا، وارتجلوا وغيروا كل شيىء، بدون فائدة، بدون إحراز أى تقدم. وحين قرروا تسجيل المشهد كان غير مقنعًا بالمرة.

وقرر المخرج أن يلجأ إلى ارتجال ذاكرة الإحساس. ومرة أخرى لم تثمر المحاولة. وفى النهاية تحدث المخرج للممثلة التى تؤدى دور ستلا فقال :

"حسنًا ! المشكلة كالآتى : تتعارك ستلا بضراوة مع زوجها لتحمى أختها، ولكنها تدهش حين تراه يبكى فما عهدته رقيقًا هكذا، ثم يحملها بين ذراعيه ويذهب بها لحجرة النوم ويقضيانها ليلة تفيض بالهوى والعواطف ثم تنام ستلا ... وفى الصباح التالى يبدأ مشهدنا ، إذ تستيقظ بعد هذه الليلة الرائعة، وتكون مرهقة لكنها سعيدة وتبتسم طوال الوقت. إنها امرأة سعيدة، وهذا بالتحديد ما أريد ادخاله على أدائك. فلنجرب مرة أخرى تمرين ذاكرة الإحساس، حاولى أن تتذكرى أجمل ليلة فى حياتك. حاولى أن تتذكرى ليلة تملؤها العواطف والهدوء لأن هذا مانفتقده فى المشهد."

وتتردد الفتاة المسكينة لحظة قبل أن تقول "إننى عذراء ياسيدى " ويخيم الصمت على الجميع لايدرى أحدهم ماذا يقول. لقد ظنوا أنه فى حالة كهذه لا يمكن استخدام أسلوب ذاكرة الإحساس وبعد لحظة يتكلم أحد الممثلين فيقول :

لايهم ، تستطيع أن تتذكر أى شيىء جعل قلبها يفيض بالسعادة ... وبعد ذلك تحول هذا الإحساس ... يجب أن تحاول .

ويوافق المخرج وتؤدى الفتاة التمرين ويخرج المشهد رائعًا مدهشًا إذ فاض بالسعادة والإثارة. وتسأل المجموعة الفتاة كيف استطاعت هذا، كيف استطاعت أن تخلق هذه النظرة التى تبرق بالشهوة والسعادة والفتنة، وتجيب الفتاة بكل صدق فتقول:

"حين كنا نتحدث عن الحب وجمال ستانلى فى سريرها تذكرت ظهيرة مشمسة قضيتها على شاطىء إيتابون تحت إحدى أشجار جوز الهند والتهمت وقتها ثلاثة كؤوس من الآيس كريم."

وحالات التحويل المتطرف هذه ليست نادرة لأنه لا يوجد ممثل قد مر بنفس أحداث الشخصية التى يؤديها ولكنه قد يكون مر بمواقف مشابهة أو مماثلة، ولهذا كان من المحتم وجود درجات متفاوتة للتحويل * فالممثلون يتذكرون تلك الإحساسات التى اختبروها فى لحظة معينة وظروف معينة مشابهة لظروف الشخصية التى يلعبونها، وهذه الظروف ظروف فريدة تمامًا ولذا لابد من تحويلها وتعديلها لكى تماشى إحساسات الشخصية، فلم يحدث مثلاً وجربت أن أقتل شخصًا، لكن حدث أن كانت لدى الرغبة، وبهذا أحاول أن أتذكر هذه الرغبة وأحولها إلى رغبة هاملت حين يقتل عمه. وبعض درجات التحويل حتمية ولكننى لا أعتقد أنها تتطور إلى الحالة التى أوردها دوبرت لويس: إذ يذكر أن هناك ممثلاً معروفاً اعتاد أن يجعل مشاهده يصرخ ذعراً فى واحد من المشاهد عظيمة الإثارة، إذ يضع مسدسه فى صدغه، وإصبعه على الزند ويصرخ أنه لا فائدة من وجوده، لقد كان أداء الممثل غامراً على الاطلاق لدرجة أن هذا الأداء قد أثر فيه هو نفسه، ولدرجة أن المشاهد كان يصرخ حين يراه يصرخ ويشهق حين يسمعه يشهق.

وحين سأله لويس كيف حقق هذا الفيض من المشاعر وهذه الفعالية فى التأثير أجاب:

ذاكرة الإحساس، ياصديقى. ألم تقرأ ستنسلافسكى؟ ستجد كل شيء هناك.
- آه . فهمت . لقد كان هناك ذلك اليوم الذى أردت أن تقتل فيه نفسك واستخدمت ذاكرة الإحساس وأديت المشهد .. أليس كذلك ؟
- أنا، أردت أن أقتل نفسى ؟ إننى أحب حياتى، ياصديقى، لم أفعل ذلك أبداً.
- إذن ؟

---

* لاتستخدم هنا كلمة "التحويل" لتعنى ما تعنيه فى التحليل النفسى رغم أن هناك علاقة بين المعنيين. والاختلاف الأساسى أن كلمة "التحويل" هنا تشير إلى تلك العملية التطوعية الإرادية فى مقابل تلك العملية اللاإرادية التى تشير إليها كلمة "التحويل" فى التحليل النفسى. أدريان جاكسون

- الأمر كله أننى حين وجهت المسدس لصدغى، كان على أن أتذكر شيئًا حزينًا مزعجًا يمثل لى تهديداً وهذا ما فعلته. هل تتذكر كيف كنت أرفع عينى للسقف حين صوبت المسدس لرأسى؟ هنا يكمن السر. لقد تذكرت إحدى ليالى الشتاء حين كنت فقيراً أعيش فى منزل بلا تدفئة ولا كهرباء، وكان الماء الذى استحم به كالثلج. حين رفعت المسدس إلى رأسى، رفعت عينى إلى فوهة الدش وتذكرت المياه المثلجة وهى تخدش جسدى.... آه ياصديقى، لكم عانيت، ولكم اغرورقت عيناى بالدموع!

وبعيداً عن هذا التطرف، يمكننا أن نقول إن تمرينات تذكر الإحساس يمكن أن تكون نافعة ومفيدة، وخاصة مع تمرينات "كسر القهر" التى سنتحدث عنها فيما بعد.

عقلنة الإحساس

ولكن أى تمرين مفرط لذاكرة الإحساس، أو أى تمرين للإحساس فى هذا السياق يمكن أن يشكل خطورة إن لم يتم بعد ذلك "عقلنة" ماحدث ذلك أن الممثلين يكتشفون عند إندماجهم فى إحساساتهم أشياء جديدة (وهناك حالات متطرفة- فهناك ممثلة مشهورة كانت تقوم بدور بلانش دوبوا حيث اندمجت بمشاعرها فى الدور لدرجة أودت بها لمستشفى الأمراض العقلية) ولايعنى هذا أن نطرح تمرينات الإحساس جانبًا، بل على النقيض، لابد من ممارستها ولكن بهدف "فهم" هذه الخبرة وليس فقط للشعور بها. لابد أن نعرف لماذا يتأثر الإنسان بخبرة ما، وما طبيعة الإحساس الناتج عن هذه الخبرة، وما أسباب هذا الإحساس- دون أن نحصر أنفسنا فقط فى الطريقة التى نسترجع بها هذا الإحساس. إننا نريد أن نتعرف على الظواهر ولكن الأهم من ذلك أن نتعرف على القوانين التى تحكم هذه الظواهر، وهذا هو دور الفن- إننا لانرى من خلاله كيف يكون العالم فقط، ولكننا نعرف أيضًا كيف أصبح العالم هكذا وكيف يمكن تغييره. وآمل ألا يرضى أحد بالعالم كما هو، إذ لابد من تغييره .

وعقلنة الإحساس لاتأتى فقط بعد أن يختفى الإحساس فهى تلازم الإحساس وتصاحبه كذلك فى مراحل تكونه، أى أن هناك تزامن بين الإحساس والتفكير.

ولأضرب على ذلك مثالاً من حياتى الشخصية. لقد اختبرت واحداً من أقوى المشاعر التى اختبرتها فى حياتى عندما توفى أبى . ففى خلال مراسم الموت، يوم الدفن والأيام السبعة التالية، كنت أشعر بالحزن ينشب أظافره فى أعماق قلبى، وفى نفس الوقت كنت لا أتوقف لحظة عن رؤية وتحليل كل ما مر بى من طقوس كالقداس والدفن والسهر عند الجثة قبل دفنها وغيرها. وأذكر أن القائم على الكفن كان يغير الزهور بفتور وملل ، وحين سألته عن الزهور قال : " حتى يبدو الكفن جميلاً" . أذكر كذلك وجوه الناس وهم يقدمون لنا التعازى، فكان كل وجه يفضح مدى تعاطف صاحبه معنا. أذكر كذلك تعبيرات الإرهاق على وجه القس فربما كان يجرى رابع أو خامس عملية دفن فى هذا اليوم، أذكر كل شيىء لأننى حللت كل شيىء كما كان يحدث، دون أن أكون فى كل هذا أقل حزنًا .

لقد ضربت هذا المثال من حياتى الشخصية، غير أن نفس هذا الشيىء يحدث، أو يمكن أن يحدث لأى شحص. وربما يكون ذلك أكثر تكراراً مع الكتاب والمحللين وذلك لطبيعة عملهم ولعل دستوفسكى نموذجًا مدهشًا، ففى "الأحمق" وصف المؤلف نوبات صرع البطل بإتقان وثراء لغوى مذهل، إذ أن دستوفسكى نفسه مصابًا بالصرع واستطاع خلال نوباته أن يحتفظ بوضوح فى الفكر وموضوعية كانا كافيين ليسترجع أحاسيسه ويصفها بعد ذلك، وهكذا قام المؤلف (دستوفسكى) بوصف هذه الأحاسيس بعد أن شعر بها.

ولكن حالة براوست أكثر إدهاشًا وغرابة وأقل واقعية، إذ شعر بنفسه يموت فأملى على خادمته بعض الملاحظات عن الموت- ليتم بها تعديل وصف موت برجوت المؤلف فى *"La Prisonniére "* وهو الجزء الخامس من روايته الطويلة *" A la Recherche du Temp Perdu"* وقد استطاع براوست أن ينعزل عن نوبة الموت التى يعانيها ليخبر خادمته أين يجب أن تضاف هذه الملاحظات وهكذا استطاع وهو يعانى سكرات

الموت أن يعدل الوصف الذى تخيله للموت من قبل. وحين انتهى من وصف معاناة المؤلف-مات .

وفى هذه الحالة لا يهم كثيراً إذا ما كان هناك تزامن حقيقى أو تقطع فى الالتقاء الحسى- العقلى المهم أن نقف على الخطأ ونصححه للممثل والذى يكون كل تركيزه منصبًا على إحساسه بالموقف، فحين يتضح فى البروفات أن الممثل غير قادر على الشعور بإحساس معين فإننا نرتاب فى صحة أدائه. ولكننا نرتاب أيضًا فى صحة أداء الممثل الذى يفقد سيطرته على مشاعره، وفى الغالب يكون فقد السيطرة على المشاعر زائف ويكون الهدف منه الإظهارية البحتة، فهذا ممثل أصبح مشهوراً بعنفه الذى يؤدى به دور عطيل، والذى يؤثر على المشاهدين بصورة مخيفة بل وخطرة فحين يتلبس الشخصية يشعر وكأنه فعلاً يقتل ديدمونة، وفى اكثر من مرة كان على الستار أن ينهى المشهد إذ كان الناس يهيجون بفضل قوة الحس المذهلة لهذا الممثل. وعلى النقيض من آراء البعض كنت أشعر أنه يجب الإبلاغ عن هذا الممثل فى نقابة الممثلين أو فى قسم الشرطة.

وهكذا يجب أن ندرك تمامًا أن الإحساس فى ذاته - الإحساس الخام الفوضوى الغير منظم - ليست له قيمة، وأن أهميته فيما يدل عليه. إننا لا نستطيع أن نتحدث عن الإحساس دون أن نتحدث عن العقل، وبالمثل لا نستطيع أن نتحدث عن العقل دون أن نتحدث عن الإحساس ، فالعقل يعنى التجريد البحت والإحساس يعنى الفوضى.

تذكر الماضى

لقد تحدثت عن براوست، وهذه فرصة جيدة لأتحدث عن فكرة براوستانية أخرى كانت ذات نفع لهذه المرحلة من عملنا ، وهذه الفكرة ذات علاقة بمسرح ستنسلافسكى التقمصى. وهذه الفكرة هى" La Recherche Du Temps Perdu" (وترجمتها الحرفية " البحث عن الوقت الضائع" وغالبًا ما تترجم إلى "تذكر الماضى")

ويرى براوست أن الطريقة الوحيدة التى نستطيع من خلالها استرجاع الماضى الذى فقدناه هى التذكر، وهو يرى أننا لا نستطيع أن نسبر غور الخبرة التى نعيشها لأن كل خبرة إنسانية تحيطها آلاف مؤلفة من الظروف الغامضة، كما أن ذاتيتنا تخضع لموضوعية الواقع. فلو أنك تحب امرأة، فإن هذا الحب تجده مليئًا بأحداث صغيرة لا تستطيع أن تستمتع بها أو تستغرق فيها حتى تعيد ذاكرتك خلق هذا الحب. وفى الواقع الموضوعى يمتزج الحب بتفاصيل ثانوية مثل تأخر الأتوبيس، ولقاء تعيس ونقص النقود وسوء تفاهم وغيرها. ولكن حين نسترجع هذا الحب فى الذاكرة فإننا ننقيه باستبعاد كل ما هو ثانوى وهكذا نسترجع الوقت الذى فقدناه فى هذه الأحداث الثانوية بالاستغراق فى الحب مرة أخرى... عن طريق الذاكرة . *

ويرى براوست أن هذا لا ينطبق فقط على حب مضى ولكن على كل الخبرات الماضية، انظر مثلاً إلى سوان، إحدى شخصياته، الذى توهم أنه يحب بجنون وبكل حواسه فظل ، يعانى عذاب العشق الغامض، وفى النهاية لم تساعد الظروف هذا الحب، وافترق الحبيبان . وتمر الأعوام ويجلس سوان يسترجع حبه الغابر، ويتذكر ما حدث بينه وبين محبوبته. ينظر سوان للأمر بذاتية فيندهش ويقول : " ***كيف استطعت تحملها كل هذه الأعوام ؟ لم نكن حتى متوافقين ...*** "لقد أتاح براوست للذاتية الحرية الكاملة فى تنظيم الماضى والخبرات السابقة، المجردة تمامًا مما نسميه الحياة. وفى هذا السياق يقترب براوست كثيراً من مسرح ستنسلافسكى والذى يعتبر لحد ما "تذكر" أيضًا ولكن فى الحاضر- هنا والآن! ففى كل مرة يلعب فيها ممثل دوراً ما، يلعبه للمرة الأولى والأخيرة مثلما نلعب كل دقيقة فى حياتنا.

---

* يقترب براوست فى هذا الرأى من ميترلنك والذى يعتبر هؤلاء المسترخين يتذكرون ماضيهم مادة جيد ة للمسرح - وهو رأى لا أشاركه فيه .

هناك الكثير من أفكار براوست عند ستنسلافسكى والعكس، ففى خلال البروفات لابد أن يتاح للممثل الوقت والمكان لكى يستعيد "ماضية المفقود" بمساعدة التمرينات (وخاصة تمرينات ذاكرة الإحساس) ثم يقوم الممثل بتنظيم خبرة الشخصية التى يلعب دورها ذاتيًا. غير أن الممثل حينئذ يمكن أن يخاطر بالابتعاد عن الخبرة الحية، أى المشهد والصراع بين الشخصيات والتى لابد أن تظهر على المسرح على أنها خبرة حالية وليست استرجاع من الماضى ، فالمسرح صراع بين الشخصيات هنا والآن. ولهذا فالذاكرة مهمة ولكنها مهمة فقط حين تنتقل إلى الحاضر- حين تصبح الذاكرة حاضراً، حين يتحول "ما شعرته" إلى "ما تشعره مرة أخرى" . فما تتذكره فى المسرح هو ما تعيشه مرة أخرى ، بنفس التأثر أو بتأثر أكبر ، بنفس المعرفه أو بمعرفة أعمق وأوسع.

وقد عملت مع ممثل تميز بخيال رحب حتى أنه كان يتخيل كيف يجب أن تكون الشخصيات الأخرى، وكان يعامل هذه الشخصيات على المسرح كما يراها فى خياله وليس كما يؤديها الممثلون على المسرح. وهذا الإفراط فى الذاتية يمكن أن نلمحه فى الممثلين المتخرجين فى "أستديو الممثلين" فى خمسينات وستينات هذا القرن. فقد كانوا يتأملون كثيراً، ويتخيلون الكثير من الأشياء التى تصاحب كل عبارة وكل كلمة يتفوهون بها، وكان أداؤهم بطيئًا للغاية إذ كان محشواً بالكثير من الأنشطة والأفعال الثانوية. فلا يجيب أحد سؤالاً دون أن يحك رأسه ويأخذ نفسًا عميقًا ويتنحنح ويستدير وينظر لهذا الجانب أو ذاك ويعقد حاجبيه ثم أخيراً يجيب "لا" أو "نعم". وحين يتطرف هذا النوع من التمثيل فإنه يثقل بالمثيرات، بل إنه يغير الأسلوب فينتقل من الواقعية إلى التعبيرية، فيصبح الوقت الواقعى هو الوقت الذاتى للشخصية وليس الوقت الموضوعى لعلاقات الشخصيات وبهذا يميل أدائهم للتعبيرية- فالمدة هى المهمة وليس الوقت.

وهكذا يكون من المهم أن نفهم أن إبداع الممثل يعنى أيضًا وفى الأساس خلق العلاقات المتبادلة مع الممثلين الآخرين. ففى مسرح آرينا اعتدنا على خلق بحيرات عظيمة من المشاعر- بحيرات عاطفية عميقة وساكنة- غير أن التقمص، أى العلاقة

بين الشخصية والمشاهد، لابد أن تكون ديناميكية. إن التطرف فى البراوستية والذاتية يمكن أن يؤدى إلى إنهيار العلاقة بين الشخصيات وخلق بحيرات عاطفية منعزلة.

ومع ذلك ، فإن هدفنا ليس عرض مشاعر جامدة ولكن خلق أنهاراً متدفقة أى خلق حركة، فالمسرح صراع ونزاع وحركة وتحول وليس فقط مجرد عرض أمزجة عقلية. إنه فعلاً وليس صفة، فالتمثيل هو القيام بفعل ولكل فعل رد فعل- أى صراع .

وهكذا بدأنا فى تقدير أهمية كبرى للصراع كمصدر للتمسرح، كمصدر للإحساس الجدلى. فقد أدركنا ان الإحساس الجدلى هو الوسيلة "لنقل" ما يمكن أن نسميه "الدخائل الخفية" ولأحاول توضيح هذا. إن الانسان قادر على "التعبير عن " رسائل كثيرة أكثر بكثير من تلك التى يعى بإرسالها ، وهو قادر كذلك على استقبال رسائل أخرى أكثر بكثير من تلك التى يعتقد أنه يستقبلها. ولهذا يمكن أن نقسم التواصل بين البشر إلى مستويين- شعورى ولا شعورى، أى "على السطح"، و"تحت السطح" والتى أقصد بها كل الرسائل التى لا تمر على العقل الواعى.

إن الممثل فى الغالب يلعب نفس الدور بنفس الطريقة فى عرضين متتابعين، و فى المرة الأولى يكون المشاهد فى حالة اندماج تام مع الممثل، أما فى المرة الثانية فلا يكون مندمجًا الاندماج المطلوب. فما السبب؟ السبب أن "الدخائل الخفية" للممثل فى الحالة الثانية تصدر رسائل ليست لها علاقة بالرسالة التى يصدرها الممثل عن وعى.

وتركيز الممثل هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن يؤدى إلى التوحد التام بين الرسائل الظاهرة "على السطح" والخفية "تحت السطح". ولهذا لا يجب على الممثل أبداً أن يترك نفسه للأداء الآلى سواء كانت شخصيته تتفق مع هذا الدور أم لم تكن، فالعمل المسرحى يتطلب من الممثل أن يهب له نفسه كاملة غير منقوصة.

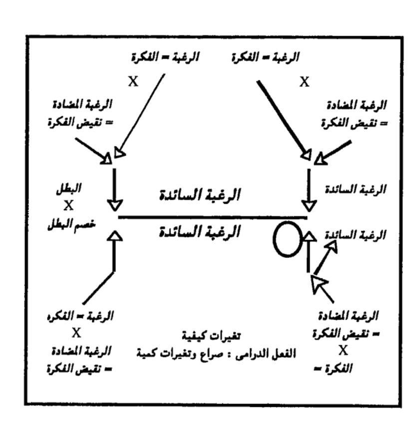
البنية الجدلية لتفسير الممثل للدور

عليّ الآن أن أفسر معنى كل عنصر من عناصر جدل التمثيل الذى كنا نتبعه فى ذلك الوقت (ومازلنا نتبعه حتى الآن)

الرغبة

إن التصور الأساسى الذى يحتاجه الممثل ليس "كينونة" الشخصية ولكن "رغبتها"، إذ لا يجب أن يسأل الممثل "من هذا ؟" بل يسأل "ماذا يريد ؟" فالسؤال الأول يؤدى إلى تكوين بحيرات الإحساس الراكدة، بينما الثانى متحرك وجدلى ويتميز بالصراع وهو بالتالى مسرحى. ولكن الرغبة التى يختارها الممثل لا يمكن أن تكون حتمية- بل على النقيض، لابد أن تكون تجسيد لفكرة ما حيث يتم ترجمة هذه الفكرة إلى لغة الرغبة. فالرغبة ليست هى الفكرة ولكنها تجسيد للفكرة، فلا يكفى أن ترغب أن تكون سعيداً بطريقة مجردة إذ لابد أن ترغب فى كل شيىء يجعلك سعيداً. لايكفى أن ترغب فى السلطة والمجد، إذ لابد أن ترغب مادياً فى قتل الملك دنكان فى ظروف مادية محسوسة. وهذه الأفكار يمكن أن نصيغها كالآتى : الفكرة = الرغبة المادية (أى فى ظروف معينة محددة).

إن الرغبة هى جوهر التحفيز. فهاملت أراد أن يقتل عمه ليؤدى واجبه كإبن - أما كيف سيقوم بهذا الانتقام فذلك يرجع إلى تصوير شخصيته، أى أن الرغبة هى ما يريده الشخص أما كيف يحقق الشخص هذه الرغبة فهذا يرجع لتصوير الشخصية . إن "الشخصية " مفهوم ثابت، أما "تصوير الشخصية" فهو مفهوم ديناميكى إذا ارتبط بالرغبة .



إن التدريب على رغبة ما يعنى أن ترغب فى شيىء مادى بالضرورة، فإذا صعد الممثل على المسرح ورغباته مجردة فى السعادة أو الحب أو السلطة أوغيرها فإن هذه الرغبة لن تفيده، إذ إنه يحتاج إلى مدرك محدد- كأن يرغب مثلاً فى أن يجتمع على الفراش بشخص معين فى ظروف معينة لكى يصبح سعيداً ويشعر بالحب. إن تجسيد الغرض هو ما يجعل الرغبة مسرحية، ومع ذلك لابد أن يكون هذا الغرض وهذه الرغبة ذا دلالة معنوية مع كونهما ماديين، فلا يكفى ماكبث أن يرغب فى قتل دانكان ويرث عرشه ،فالصراع بين ماكبث وخصومه لا يمكن اختزاله إلى سلسلة من المعارك السيكولوچية بين مجموعة الأفراد المتصارعة على السلطة، فهناك فكرة أبعد من ذلك فى المسرحية ، وقد جسدت الشخصيات هذه الفكرة برغباتها . فدنكان يرمز للشرعية الإقطاعية وماكبث يرمز للبرجوازية النشطة، وهكذا تتوافر لأحدهما الشرعية بالميلاد، وتتوافر للآخر شرعية ميكافيللى المتمثلة فى القوة والملكات الشخصية. وهكذا تكون

الفكرة الرئيسية لهذا العمل هى الصراع بين البرجوازية والإقطاع . وهذه الفكرة الرئيسية تجسدها رغبات الممثلين .

ومن هذه الفكرة الرئيسية للعمل ككل تشتق الفكرة الرئيسية لكل شخصية، فالفكرة الرئيسية لشخصية ليدى ماكبث مثلاً هى تأييد فكرة المزايا الشخصية فى صراعها مع حقوق الوراثة . ولابد للفكرة الرئيسية للشخصية أن تتوافق مع "الهدف الأكبر" عند ستنسلافسكى، فالفكرة والرغبة شيىء واحد ولكن الأولى مجردة والثانية مادية حاضرة.

وعند اختيار الفكرة الرئيسية لعمل ما يصبح علينا الالتزام بها مهما تكلف الأمر، وذلك حتى تستطيع الرغبات الشخصية أن تتطور فى ظل بنية كاملة من الأفكار. وهذه البنية هى الهيكل. وهكذا يجب علينا أن نقرر الفكرة الرئيسية للمسرحية- أو العمل- ثم نستنتج منها الأفكار الرئيسية لكل شخصية وبذلك تتوحد هذه الافكار الرئيسية فى كل متصارع ومتناغم معاً (الفكرة الرئيسية = الفكرة ونقيض الفكرة)

وإذا تقبلنا المعادلة القائلة بأن "الفكرة = الرغبة" كمولد للإحساس، فلابد أن نوافق أيضًا على أنه ليست كل فكرة مسرحية. وبتحديد أكثر يمكن أن نقول إن كل الأفكار مسرحية فى "سياقها" ولكنها ليست مسرحية على المطلق، ففكرة أن اثنين واثنين يساوون أربعة مثلاً لا تستطيع أن تثيرك، ولكن إذا وضعنا هذه الفكرة فى سياق بحيث يصبح تأثيرها ناتج عن ظروف معينة، لو إستطعنا أن نترجم هذه الفكرة إلى لغة الرغبة، حينئذ نستطيع أن نصل إلى إحساس معين. لو أن الموقف يصور طفلاً يحاول بكل جهده أن يتعلم مبادىء الحساب ، حينئذ سنتأثر بفكرة أن اثنين واثنين يساوون أربعة . تمامًا مثلما يتأثر أى شخص باللحظة الرائعة التى تجلت فيها رغبة انشتاين الجامحة للمعرفة حين اكتشف أن $E = mc^2$ وهى معادلة تحويل الكتلة إلى طاقة ، وهكذا توج ماديًا مشواراً كاملاً من البحث العلمى المجرد .

وصفوة ما تقدم، أن كل فكرة مهما كانت مجردة يمكن أن تكون مسرحية طالما أنها تظهر فى رداء الرغبة، أى تظهر فى صورة مادية وفى وظروف معينة. ويمكن أن نوضح هذه العلاقة بالمعادلة التالية :

"الفكرة = الرغبة = الإحساس = الشكل المسرحى " . بمعنى أن الفكرة المجردة حين يتم تحويلها إلى رغبة مادية فى ظروف معينة فإنها تثير فى الممثل إحساسًا يجد تلقائيًا الشكل المسرحى المناسب والفعال والمقنع للمشاهد، أما المشكلات الأخرى كالأسلوب وغيره فإنها تأتى فيما بعد .

ولنكن أكثر وضوحًا : إن جوهر التمسرح هو صراع الرغبات وهذه الرغبات لابد أن تكون فى آن واحد موضوعية (أى مرتبطة بالموضوع) وغرضية (أى مرتبطة بالغرض) أى أن النهاية التى تسعى لها هذه الرغبات لابد أن تكون موضوعية وغرضية فى آن واحد . ولنضرب على ذلك مثالين : ***أولهما*** مباراة الملاكمة والتى تمثل صراع رغبات إذ إن هناك متنافسين يعرفان تمامًا مايريدانه ويعرفان أيضًا كيف يحصلان عليه وهما يتصارعان من أجله ، ومع ذلك لاتعد مباراة الملاكمة بالضرورة مسرحية . ***والمثال الثانى*** هو حوار لأفلاطون يصور شخصيات تحاول جادة تحقيق رغباتها، والتى هى إقناع خصومهم برأيهم . ومرة أخرى نجد صراع الرغبات ومرة أخرى لانجد مسرحًا .لا تعد مبارة الملاكمة ولا حوار أفلاطون مسرحًا . فما السبب؟ السبب هو أن الصراع فى المثال الأول غرضى فقط، وموضوعى فقط فى المثال الثانى ، ولكن ذلك لايمنع أن يصبح كلا الحدثين مسرحيين، فأفرض مثلاً أن الملاكم يريد الفوز ليبرهن شيئًا ما لشخص ما، هنا لا تصبح اللكمات الحقيقية مهمة فى ذاتها ولكن المهم هو ماتعنيه هذه اللكمات المهم هو ما يتجاوز مبارة الملاكمة. إما المثال الثانى فقارنه بذلك الحوار الذى يحاول فيه التلاميذ إقناع أستاذهم سقراط بأن يهرب، ولايرضخ لعقابه بالموت، إذ إن نجاح التلاميذ يعنى نجاة سقراط، ونجاحه هو يعنى نهايته. هكذا ينطوى هذا الحوار الفلسفى للغاية والموضوعى للغاية على حقيقة غرضية مركزية وهامة- وهى حياة سقراط.

وهكذا ننتهى إلى أن مبارة الملاكمة والحوار الفلسفى على درجة متساوية من الإمكانية المسرحية .

الرغبة المضادة

لايوجد إحساس خالص أو ثابت فى الكيف أو الكم، فما نلاحظة فى الواقع نجد عكسه تمامًا : فنحن نريد ولا نريد، نحب ولانحب، نتشجع ولانتشجع وهكذا. وحتى يعيش الممثل على المسرح حقًا ، لابد أن يجد الرغبة المضادة لكل رغبة من رغباته. وفى بعض الحالات تكون هذه الرغبة المضادة واضحة- فهاملت يريد شيئًا واحداً هو الإنتقام لأبيه ولكنه فى نفس الوقت لا يريد أن يقتل عمه، إنه يريد أن يكون وألا يكون، فالرغبة هنا والرغبة المضادة ملموستين وواضحتين للمشاهد. ونفس هذه الظاهرة نجدها عند بروتس الذى يريد أن يقتل قيصر ولكن هناك صراع داخلى مع رغبته المضادة إذ إنه يحب قيصر. وبالمثل يريد ماكبث أن يصبح ملكًا ولكنه لايريد أن يقتل ضيفه.

وفى حالات أخرى لاتكون الرغبة المضادة واضحة على هذا النحو فالظاهر مثلاً أن ليدى ماكبث لديها دافع واحد ولا تعانى أى صراع داخلى، وكذلك بدا كاسياس فى إقناعه لبروتس. ومهما كانت درجة ظهور الرغبة المضادة، فهى موجودة ولابد للمثل من تحليلها فى بروفات خاصة حتى يستطيع أن يعيش الشخصية بصدق، فلا يقتصر دوره على إظهار الشخصية بل إنه يسبر غورها ويزيدها عمقًا. وهذا المنهاج فعال مهما كانت الشخصية، حتى وإن كانت ملاكًا من العصور الوسطى- حيث تكون الرغبة المضادة العدوانية - وكلما قاوم الممثل الرغبة المضادة، كلما ظهرت الرغبة بقوة اكثر.

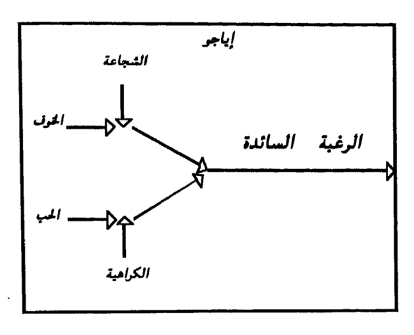
انظر مثلاً إلى "روميو وچوليت". لن تجد شخصين يحب أحدهما الآخر ويرغب أحدهما فى الآخر مثل روميو وچوليت. وهما فى نفس الوقت أقل حبيبن فى رغبتهما المضادة. إنهما يمثلان الحب الخالص والرغبة الخالصة. ولكن حتى فى هذه الحالة، سينتهى التحليل الدقيق إلى وجود صراع: صراع مع الآخرين، وصراع بين الحبيبين وصراع داخل الحبيبين. انظر مثلاً إلى الفصل الثالث ، المشهد الخامس والذى يبدأ بعندليب چوليت وقنبرة روميو، إنها تريده أن يبقى لينتزعان من الزمن مايستطيعا

إنتزاعـه من لحظات الحب ولكنه يريد أن يذهب حذر الموت، وفى النهاية تقنعـه وتنقلب الصورة فهو يريد أن يبقى وهى تريده أن يذهب .

ولعلنى أحتاج أن أكرر ماذكرته من قبل : فالممثل الذى سيلعب دور روميو لابد أن يحب چولييت بالطبع. ولكنه لابد أن ينظر كذلك إلى رغباته المضادة. فـمهـما كانت چولييت جميلة وفاتنة ، فإنها تصبح أحيانًا عنيدة ووقحة ، ولاشك أن چولييت أيضًا لديهـا تحفظات مماثلة عن روميـو. ولأن هناك رغبـات مضـادة فى دخائل روميـو و چولييت. فلابد أن تكون رغباتهما أقوى، ولابد أن يتفجر الحب بعنف أكثر فى هذين الكائنين المخلوقين من لحم ودم- من رغبات ورغبات مضادة .

إن الممثل الذى يستخدم رغباته فقط يبدو كالأحمق على المسرح، إذ يظل كما هو طوال الوقت، فهو يحب ويحب ويحب .... وهكذا يشاهده الناس ويقولون "حسنًا ، يبدو من نظراته أنه يحب " وبعد خمس دقائق يرون نفس النظرة وبعد فصل كامل لا تتغير النظرة . لاشك أنهم سيملون. إن الصراع الداخلى بين الرغبـة ومضاد الرغبة يخلق الحركة، يخلق مسرحية العرض، ومع هذه الحركة لن يظل الممثل كما هو أبداً من لحظة لأخرى لأنه سيتحول إلى تدفق مستمر وتغير دائم جيئة وذهابا.

ولكن البحث عن رغبـة مضـادة لايعنى ببسـاطة أن نبحث عن رغبـة تناقض الشخصية. المسألة بالطبع أعمق من هذا . فلايجب مثلاً أن نضع رغبة إياجو فى اقناع عطيل بقتل ديدمونة فى مقابل خوفه من اكتشاف خطته. الامر ليس كذلك بالمرة، إذ يجب أن نبحث فى إياجو عن حبه لعطيل، فكراهيته نوعًا من الحب. إننا هنا نواجه شعور جدلى مفرد ، وليس شعورين متناقضين وهذا لا يعرقل المشاعر الأخرى (الخوف مثلاً) التى توجد بالإضافة لمشاعر الكراهية (الكراهية ضد الحب). ولكن إذا لم يكُن هناك خوف أيضًا فإن هذا الشعور (الشعور بالخوف)- الرغبة المتعطلة- لابد أن يكون أيضًا جدلى ، ومن هنا نجد الشجاعة- الرغبة العاملة- كرغبة مضادة. والشكل التالى يوضح ذلك .



وهكذا ترجع أهمية الدور فى الغالب إلى تعامل الممثلين مع الشخصيات فى حدود الرغبة والرغبة المضادة، وهذا الصراع الداخلى يصنع من الممثل كائنًا حيًا ديناميكيًا على المسرح، أما إذا كانت الحركة الداخلية للممثل ذات اتجاه واحد دائم- دون رغبة مضادة- فإن الممثل سيبقى جامداً بلا تغيير وبلا تمسرح .

الرغبة السائدة

إن الصراع الداخلى بين الرغبة والرغبة المضادة غالبًا ما ينتج عنه رغبة سائدة تكون بمثابة إظهار للرغبة المتصارعة مع الشخصيات الأخرى، وكما يجب على الممثلين البحث عن الرغبات والرغبات المضادة لشخصياتهم، يجب عليهم أيضًا أن يتذكرون الرغبة السائدة والتى تشكل بنية الصراع لكل الرغبات الأخرى. فحين يطور ممثل ما رغباته الداخلية لأقصى درجة دون أن يظهرها بموضوعية ، فإنه يخاطر بجعل شخصيته ذاتية لحد متطرف والابتعاد بها عن الواقعية، وحين يتعمق ممثل ما فى الحياة الداخلية

لشخصيته وينسى الواقع الموضوعى، حين يهيمن الصراع بين الرغبة والرغبة المضادة على الصراع بين الشخصية وشخصية أخرى (رغبة سائدة ضد رغبة سائدة أخرى) فإن هذا الممثل ينتهى إلى تقديم شخصية مشرحة وليست شخصية واقعية حية .

وأنا أرى أنه جد مهم أن يتاح للممثل الوقت كى يتدرب على كل رغبة، ورغبة مضادة على حدة، فهذه هى أفضل الطرق لفهمها والإحساس بها - كالرسام الذى يختار ألوانه أولاً ثم يمزجها فى لوحته، فالرغبات- بالإضافة إلى الأفكار التى تمثلها والمشاعر التى تثيرها- هى ألوان الممثل، وحتى يستخدم هذه الألوان لابد أن يعرفها ويحبها، وهذا هو السبب فى قيامنا بالعديد من التمرينات على "الحافز المستقل" و "الرغبة المضادة" و "التوقف المصطنع" و "الفكر المناقض" و "الظروف المعارضة" وغيرها وهدف هذه التمرينات هو ممارسة ذلك التحليل. ولايجب كذلك أن ننسى أن هناك رغبة سائدة تؤكد نفسها فى كل لحظة حتى وإن كنا نتعامل مع شخصية من شخصيات تشيكوف، ذات الأسلوب التعبيرى الذى يتوافر فيه آلاف الرغبات والرغبات المضادة الصغيرة. والإخفاق فى التعامل مع الرغبة السائدة بحجمها الطبيعى يجعل بناء المسرحية مستحيلاً. وحتى إذا إنطوت الشخصيات على نفسها فلابد أيضًا أن تظهر رغباتها السائدة ، وفى مثل هذه الحالات تكون العلاقة المتبادلة أساسية .

وفى العروض المختلفة لنفس المسرحية، يكون طبيعيًا أن تعتمد الرغبة السائدة على الفكره الرئيسية المنتقاة لعرض بعينه ، ولكن كل الأفكار الأخرى "الممكنة" يمكن أيضًا أن تدخل فى تركيب الشخصية كرغبات مساعدة.

ولنضرب مثالاً ليزداد الأمر وضوحًا : عما تتحدث شخصية "هاملت"؟ هل تتحدث عن مشكلة نفسية عائلية أم إنقلاب سياسى؟ ما هى الفكرة الرئيسية ؟

لقد ألف ارنست جيمز كتابًا عن هاملت * قام فيه بتحليل مماطلته فى قتل الملك كلودياس، ويرى المؤلف أن هناك تماثلاً بين هاملت وأوديب، فهاملت يريد، فى اللاوعى، أن يقتل أبيه ويتزوج أمه ولكن هناك شخصًا آخراً هو الذى قام بهذين

---

* *Zrnest James, Hamlet and Oedipus, New York: Norton : 1949 .*

الفعلين، وفى الحال يتوحد هاملت مع هذا الشخص- الملك كلودياس. فحين يكتشف أن كلودياس هو قاتل أبيه، تتحرك فى داخله الرغبة فى الانتقام لأبيه وقتل كلودياس. ولكن كيف؟ إن ذلك سيكون انتحاراً. إن واجبه البنوى فى الانتقام لأبيه يتعارض مع خوفه من قتل الرجل الذى توحد معه في اللاوعى. وهكذا تمر الفرصة وراء الأخرى وهاملت يؤجل انتقامه، إلا أنه بالقرب من نهاية التراچيديا، حين يدرك أن سيف ليارتيز الذى أصابه مسمومًا، وأنه لا محالة سيموت، يقرر قتل كلودياس وينفذ قراره فى الحال دون أدنى تردد وكأنه يقول "إننى ميت بأى حال من الأحوال، فلماذا لا أقضى على هذا الرجل - لماذا لا أقضى على نفسى الأخرى " .

ولكننا نستطيع أيضًا أن نحلل هاملت من زاوية قومية نوعًا ما عن الزاوية العائلية بحيث تكون الفكرة الرئيسية هى الانقلاب السياسى الذى يثيره فورتنبراس .

هاتان الفكرتان الأساسيتان- وهناك عدد لا نهائى من الأفكار الأخرى - مختلفتان تمامًا. والفكرة التى سيتم تبنيها منهما ستحدد الأفكار الرئيسيه لكل شخصية وأيضًا الرغبات السائدة وهكذا تصبح الأفكار الأخرى وربما الرغبات الأخرى رغبات مضادة. وعند تبنى فكرة الانقلاب السياسى فإن حب هاملت لأمه سيبدو بوضوح، تمامًا مثلما يظهر عداء الناس لظالمهم- ومنهم نموذج كلودياس- فى عرض يعتمد على التحليل النفسى. وبعد أن نحدد الفكرة الرئيسية يصبح من الضرورى أن ننطلق منها إلى تحديد الرغبات السائدة ، وإحالة كل الاحتمالات الأخرى لمرتبة أدنى، فليس هناك ثمة نفع من تكديس الأفكار والرغبات والمشاعر .

التغيير الكمى والتغيير الكيفى

والتغيير الكمى والكيفى هنا يخص الحدث الدرامى نفسه، وكذلك حركة صراعاته الداخلية والخارجية، فالصراع يكون مسرحيًا إذا كان متحركًا ولهذا السبب يجب على الممثل أن يبعد نفسه بقدر المستطاع فى رغبته وشعوره عن غرضه النهائى، أى الذروة

التى يتحرك تجاهها. لابد أن يخلق استعداداً مضاداً لما سيحدث له ، وبهذا تصبح المسافة كبيرة بقدر المستطاع وتصبح الحركة كذلك كبيرة بقدر المستطاع. فحتى تتوافر الشجاعة لدى إياجو فى النهاية ليخدع عطيل، كان من الضرورى أن تكون الرغبة السائدة فى البداية هى الخوف، لأن الشجاعة سوف تتولد من هذا الخوف ثم تصبح شيئًا فشيئًا أقوى . ثم تصبح الرغبة المضادة (الشجاعة) هى الرغبة السائدة. وهنا تحول التغيير الكمى إلى تغيير كيفى.

وتبدأ مسرحية "الملك أوديب" بأوديب بطلاً منتصراً، وهو بلا شك يريد أن ينقذ مدينته. وبعد تنور تيرسياس تزداد رغبته فى الكم حتى نصل إلى ذروة الأحداث حين يكتشف أنه قاتل أبيه، وهنا يأتى التغيير الكيفى- فهو يريد الآن أن يعاقب نفسه.

هذا إذن موجز للأنظمة التى كان ممثلونا فى مسرح آرينا يستخدمونها، معتمدين على مفاهيم أساسية : ***أولها*** أن الفكرة الرئيسية فى مسرحية ما تحدد الفكرة الرئيسية للشخصية والتى تترجم إلى لغة الرغبة الجدلية (الرغبة والرغبة المضادة) .***وثانيها*** : أن صراع الرغبات ينتج الحدث (التغيرات الكمية والكيفية).

ونحن نرى أن هذا هو نواة الشخصية ومحركها. وسوف يساعد شرح تمريناتنا وخاصة تمرينات "التشكيل العاطفى" وشرح بروفاتنا بنص وبدون نص على فهم الطريقة التى نستخدمها . وبالنسبة لنظام الجوكر الذى استخدمناه أول ما استخدمناه فى "حكايات آرينا عن زومبى" ثم استخدمناه فيما تلى ذلك من عروض ، هذا النظام الذى يتميز بالمساواة بين الشخصيات (حيث يؤدى كل الممثلين كل الشخصيات وبهذا تنتهى الملكية الخاصة، ملكية الممثلين للشخصيات) تم توضيحه فى مجموعة تمرينات تحت عنوان "ألعاب القناع والطقوس" وفى مجموعة "تك توك" أما فنيات البروفة العامة التى قمنا بتفصيلها فى مكان آخر من هذا الكتاب فيمكن إستخدامها لأى وسيلة من وسائل العرض ، وأى أسلوب من أساليب التمثيل.

---

* للمزيد من التفاصيل عن هذا العرض أنظر

Augusto Boal, The Theatre of the Oppressed, Landon: Pluto Press, 1979 .

٣- مستودع مسرح المقهورين

مقدمة

نظام جديد لتمرينات وألعاب من مسرح المقهورين

تستخدم فى فن شعر مسرح المقهورين كلمات عديدة يمكن أن تحمل فى ظروف مغايرة عدد من المعانى المختلفة ولكنها تستخدم هنا بمعنى دقيق وتضمين محدد. ولهذا نقوم بشرح كلمات مثل "طقس" و"قناع" و"قهر" وغيرها عندما تدعونا الحاجة إلى ذلك

وتستخدم كلمة "تمرين" فى هذا الكتاب لتشير إلى كل الحركات العضلية الجسدية (التنفسية والحركية والصوتية) والتى توفر للمؤدى إدراكًا أو معرفة أكثر بجسده وعضلاته وأعصابه وعلاقاتة بالأجساد الأخرى وعلاقته بالجاذبية والمدركات والفضاء والأبعاد والأحجام والمسافات والأوزان والسرعة والعلاقات المتداخلة لهذه القوى المختلفة وهكذا. إن هدف هذه التمرينات هو تحقيق إدراك أفضل للجسد وآلياته وضموره وتضخمه وقدرته على التعافى ، وإعادة التشكيل وإعادة التناغم، فكل تمرين بمثابة "فكرة جسدية" عن الواحد نفسه، بمثابة مونولوج، أى أنها تعنى الأنطواء على الذات.

أما الألعاب فهى تتعامل مع مدى تعبير الجسد كمرسل ومستقبل للرسائل، فالألعاب حوار أى أنها تتطلب محاور، أى إنها تعنى الانبساط .

والألعاب والتمرينات التى أقدمها هى فى الغالب "تمرينات / ألعاب" فهناك نسبة كبيرة من التمرينات فى الألعاب، وهناك نسبة كبيرة من الألعاب فى التمرينات، والاختلاف على الجملة يتمثل فى غرض تعليمى واحد .

وهذا المستودع اختير فى محاولة لتحقيق الأهداف العامة لمسرح المقهورين . وبعض الألعاب هنا معروفة وتم تعديلها لتوافق حاجاتنا (ألعاب الأطفال مثل نقطة البداية مثلاً) وبعضها ابتدعناه من خلال الممارسة وبعضها قديم قدم بروغل.

وحدتان

إننا نبدأ من منطلق أن الإنسان وحدة .. كل لا يتجزأ. فقد أثبت العلماء أن أجهزة الإنسان النفسية والعضوية مترابطة تمامًا ، وكانت أعمال ستنسلافسكى فى الأفعال البدنية تتجه نحو نفس النتيجة، وهى أن الافكار والمشاعر والإحساسات تمثل نسيجًا لايمكن تفكيكه. إن الحركة البدنية فكر، والفكر يعبر عن نفسه فى شكل جسدى.

ويمكن فهم هذه الفكرة بسهولة من خلال أكثر تجلياتها وضوحًا- ففكرة الطعام يمكن أن يسيل لها اللعاب، وفكرة الجماع يمكن أن تؤدى إلى الانتصاب، وفكره الحب يمكن أن تجعلك تبتسم. وفكرة الكراهية قد تجعلك عبوس الوجه وهكذا. ولكن هذه الفكرة لاتبدو بمثل هذا القدر من الوضوح حينما نطبقها على طريقة معينة فى المشى والجلوس وتناول الطعام والشراب والتحدث، ومع ذلك فكل الأفكار وكل التصورات العقلية وكل المشاعر تكشف عن نفسها بدنيًا .

هذه هى الوحدة الأولى أى وحدة الأجهزة النفسية والعضوية، أما الوحدة الثانية فهى وحدة الحواس الخمسة- فلا توجد حاسة منفصلة بل جميعها مترابطة. إن النشاطات البدنية ترتبط بالجسد كله ، فأنت تتنفس بكل جسدك، بذراعيك وساقيك وقدميك وغيرها، غير أن الجهاز التنفسى يقوم بالدور الرئيسى فى العملية. وبالمثل، تغنى بكل جسدك ليس فقط بأحبالك الصوتية . وتجامع بكل جسدك ليس فقط بأعضائك التناسلية .

إن الشطرنج لعبة فكرية عقلية عميقة ومع ذلك يقوم لاعبى الشطرنج المحترفين بتمرينات بدنية قبل المباراة لأنهم يدركون أن الجسد كله يفكر- وليس فقط "المخ" .

خمسة أصناف من الألعاب والتمرينات

نقدم لكم فى الجزء التالى سلسلة من الألعاب والتمرينات قمت بتقسيمها لخمسة أصناف مختلفة، ففى معركة الجسد مع العالم تتألم الحواس، فلا نكاد نشعر ما نلمسه، ولانكاد نسمع ما نستمع إليه ،ولا نكاد نرى ما ننظر إليه ونحن نشعر ونسمع ونرى كل حسب خصوصيته، فالجسم يكيف نفسه للعمل الذى عليه أن يؤديه، وهذا التكيف يعتبر تضخم وضمور فى آن واحد. وحتى يستطيع الجسم أن يرسل ويستقبل كل الرسائل يجب أن نعيد تناغمه، وهذا ما كان يدور فى أخلادنا حين اخترنا هذه التمرينات والألعاب والتى تركز على إبطال التخصص .

ولايجب أن يشارك أو يستمر فى أى من هذه الألعاب أو التمرينات أى شخص يكون مصاب أو يعانى من ألم ربما يتفاقم- كألم فى الظهر مثلاً . كما أن أحد مبادىء مسرح المقهورين ، ألا يضطر أى واحد أن يقوم بشىء لا يرغب فيه .

والهدف فى السلسلة الأولى من التمرينات والألعاب هو تضييق الفجوة بين ما تشعر به وما تلمسه، وفى الثانية يبين تنصت إليه وما تسمعه؛ وفى الثالثة نجد محاولة لتطوير أكثر من حاسة فى وقت واحد، وفى الرابعة محاولة لترى ما تنظر إليه. وفى النهاية ، محاولة لإثارة ذاكرة الحواس فالحواس أيضًا لها ذاكرة .

أ- الإحساس بما نلمس

إن الموت يصلب الجسم ويبدأ من المفاصل (إذ لم يعد شابلن قادراً على ثنى ركبتيه فى أعوامه الأخيرة- وهو أعظم راقص وأعظم ممثل إيماء) ولذا كان معقولاً أن نقوم

بتمرينات تفكك أجزاء الجسم المختلفة حتى يمكن ممارسة التحكم المخى على كل العضلات حتى أصغرها- الكاحل، مشط القدم، الاصابع، الرأس، الزور، الحوض، الجانب الأيسر من الوجه، الجانب الأيمن من الوجه وغيرها .

السلسلة الأولى : تمرينات عامة

١- التقاطع والدائرة

لنبدأ بأسهل التمرينات نظريًا ولكن أصعبها عمليًا بسبب الآلية البدنية والنفسية. ويستطيع المشاركون فى ورشة عمل أو منتدى أن يمارسوا هذا التمرين جالسين أو واقفين، على كرسى أو منضدة أو على الأرض. ولأن هذا التمرين لايحتاج لاستعداد مسبق، فإن غير الممثلين يستطيعوا إقحام أنفسهم فيه دون خوف . كما أنهم لن يخجلوا من فشلهم لأننا نبصرهم من البداية بأنه يكاد يكون مستحيلاً أن يؤدوا هذا التمرين كما هو مفروض ، ولأن ليس هناك اضطرار إلى النجاح فإنهم يجربون .

يطلب من المشاركين أن يرسموا دائرة على الهواء بيدهم اليمنى، كبيرة أو صغيرة، كما يحبون وهذه الحركة سهلة يستطيع أن يؤديها أى شخص . يطلب منهم بعد ذلك أن يرسموا صليبًا بيدهم اليسرى وهذه الحركة أيسر من الأولى ويستطيع الكل أن ينجزها. يطلب منهم بعد ذلك أن يؤدوا العملين فى آن واحد .... صعب للغاية. أحيانًا ينجح واحد فقط من مجموعة عددها ثلاثين ونادراً ما ينجح اثنان ، وهذا ليس ظنى ولكنه نتائج الإحصاءات .

تنويع

يطلب من المشاركين رسم دائرة بقدمهم اليمنى ويستمرون فى ذلك لدقيقة ثم يطلب منهم أن يكتبوا أسماءهم بيدهم اليمنى مع الاستمرار فى رسم الدائرة بقدمهم اليمنى .... مرة أخرى صعب للغاية فالقدم تميل إلى اتباع حركة اليد وكتابة الاسم .

ولتيسير هذا التمرين ، حاول أن ترسم الدائرة بقدمك اليسرى وتكتب إسمك بيدك اليمنى. فهذا أيسر إذ ينجح عدد كبير من المشاركين فى إنجازه .

٢- التنويم المغناطيسى

يرفع أحد الممثلين كفه في وجه آخر، بحيث تبعد كفه بضع سنتيمترات عن وجه زميله وتكون أصابعه مفرودة لأعلى . على الممثل الآخر كما لوكان تحت تأثير تنويم مغناطيسى أن يثبت وجهه بحيث تبقى المسافة بين وجهه وكف زميله ثابتة، ويكون الشعر فى مستوى نهاية الأصابع، ويكون الذقن فى مستوى أو أدنى قليلاً من نهاية الكف. يقوم المنوم المغناطيسى بمجموعة من الحركات بيده، لأعلى ولأسفل، لليمين وللشمال، للخلف وللأمام بحيث تكون يده عمودية على الأرض ثم موازية لها ثم مائلة وهكذا. لابد أن يتحكم الممثل الآخر فى جسده بقدر الإمكان بحيث يبقى وجهه ثابتًا لايبتعد ولا يقترب. ويمكن أن يبدل المنوم يده ليجبر الحالة مثلاً أن تنحصر بين ساقيه. ولا يجب أن تكون حركة اليد سريعة بحيث يصعب تتبعها، ولا يجب أيضًا أن تثبت تمامًا . ويجب على المنوم أن يدفع حالته إلى كل الأوضاع المضحكة والغريبة والصعبة وهو بهذا يثير سلسلة من الحركات العضلية التى نادراً ماتثار، إذا أثيرت من الأصل. وهكذا يستخدم الممثل عضلات معينه "مهملة" فى جسده.

تنويع

نفس التمرين السابق ولكن المنوم يستخدم كلتا يديه، كل يد مع ممثل. ويجب ألا تتوقف حركة أى من اليدين. وهذا التمرين يفيد المنوم أيضًا . ويستطيع المنوم أن يمرر إحدى يديه من فوق الأخرى وهو بهذا يجبر إحدى الحالتين على المرور من تحت الأخرى. ولايجب على الحالتين أن تتلامسان، إذ يجب أن يحقق كل جسد توازنه دون الاتكاء على الآخر. ولايجب على المنوم أن يقوم بحركات عنيفة فهو يعمل معهم، لايعمل فى

منافستهم حتى وإن كان عليه أن يفقد حالاته التوازن. وتتبدل الأدوار بحيث يلعب الممثلون الثلاثة دور المنوم .

تنويع

التنويم المغناطيسى باستخدام اليدين والقدمين. نفس التمرين السابق ولكن باشتراك أربعة ممثلين. ويستطيع المنوم أن يقوم بأى حركة كأن يصالب ذراعيه أو يتدحرج على الأرض أو يقفز أو حتى يرقص. وعلى الممثلين الذين يتبعون القدم أن يتابعوا فقط الإصبع الأكبر.

تنويع

التنويم المغناطيسى باستخدم أى جزء من الجسم. يقف ممثل فى وسط دائرة ويبدأ فى تحريك كل جسمه ولكن فى اتجاه واحد فقط ودون الانتقال من مكانه. يشكل بقية الممثلين دائرة حوله . ويتقدم متطوع ليتبع كل حركات ذلك الجزء الذى يحركه الممثل- سواء كان الأذن أو الأنف أو الظهر أو المؤخرة أو القدم أو غيرها. ثم يتقدم ممثل ثانى ويفعل نفس الشيىء بحيث يختار أى ممثل من الواقفين فى الوسط. ثم يتقدم ممثل ثالث ويختار أيًا من الواقفين فى الوسط ليتبعه وهكذا حتى تشترك كل الدائرة . وهنا يستطيع الممثل الأول أن يستدير دورة كاملة أو اكثر- ببطء، لأن الممثلين الآخرين سوف يقومون بتضخيم هذه الحركات كثيراً وذلك لإبتعادهم عن مركز الدائرة. بعد ذلك يمكن أن يطلب من الممثلين أن يبتعدوا عن العضو الذى يتبعون حركته، إذا أتاحت المساحة ذلك. أو يمكن أن يقتربوا منه اكثر .

٣- أقل إتصال سطحى

يدرس كل ممثل شكل جسمه الذى يتصل أقل اتصال بالأرض، بحيث تتنوع الإختيارات ويتم تجريب كل الاحتمالات: فيكون الاتصال مثلاً باليدين والقدمين، بيد

واحدة وقدم واحد، بالمؤخرة فقط، بالصدر، بالظهر وهكذا.. على أن ينتهى التمرين وقد إتصل الجسم بالأرض عن طريق كل عضو من أعضائه (تأكد من أن الأرضية مناسبة لهذا التمرين- والأفضل أن تكون أرض نجيل أو أرض غير صلبة) .

ويجب أن يتم الانتقال من وضع لآخر ببطء شديد، وذلك حتى تتحرك كل العضلات التى يمكن أن تشترك فى الحركة الانتقالية وحتى نتيح للممثل الفرصة حتى يقيِّم ما يحدث ولابد أن يشعر الممثل بضغط الوزن يدفعه نحو الأرض.

إننا نقضى بعض الوقت فى حياتنا اليومية واقفين أو جالسين أو راقدين، ونحن بهذا معتادون على مقاومة الجاذبية فى هذه المواقف- إلا أنه هناك آلاف من الطرق الأخرى لمقاومة الجاذبية. إن حركاتنا اليومية العادية تبرمج أجسامنا - وهذا التمرين يهدف إلى إبطال البرمجة ، وحل وتفكيك البنية الحركية المعتادة.

بعد بضع دقائق يطلب من الممثلين أن يتزاوجوا . ثم يطلب من كل ممثل أن يلمس جسم زميله ويتكىء عليه، وفى نفس الوقت يتأكد من أن جسمه يتصل سواء بزميله أو بالأرض بأقل مساحة . وعلى كل ممثل أن يقاوم ضغط زميله بضغط مماثل . ولابد أن تتحرك اجسادهما ببطىء وبدون توقف بحيث تتغير أوضاعهما من وضع لآخر باستمرار.

بعد ذلك، يطلب من الممثلين تشكيل مجموعات رباعية أو ثمانية أو حتى مجموعة واحدة .

وفى هذا التمرين (كما فى كل التمرينات البدنية والتواصل العضلى) يحرم الكلام تمامًا سواء كنت تقترح أمراً أوتسأل سؤلاً، فالتواصل هنا يمكن أن يكون عضلى أو بصرى فقط، ليس لفظى، فالكلام ولو حتى بالهمس يفسد التمرين. وكذلك لايجب على المشاركين الضغط بقوة على زملائهم أو إفساد حركاتهم، فنحن هنا لا نتنافس،

ولكننا وفى حدود الإمكان نجرب كل شيىء دون أن نجبر الآخرين على فعل أى شىء لا يحتملونه أولا يريدونه. فأنت تقترح على الآخرين (عن طريق العضلات) وأنت تقبل أو ترفض اقتراحاتهم.

٤- دفع الواحد للآخر

التمرين مهم للغاية، لأنه أولاً وأخيراً يوضح بدنيًا ما يجب أن يكون عليه فعل الممثل التسآلى* خلال عروض مسرح المنتدى. وفى هذا التمرين يستخدم الواحد كل قوته، ولكنه هنا كذلك لاينافس! ينتظم الممثلون فى أزواج، بحيث يقف كل منهما فى مواجهة الآخر، وبينهما خط (صورى أو حقيقى) على الأرض. يمسك كل منهما الآخر من كتفيه ويبدأ كل واحد فى دفع الآخر بكل قوته، وحين يشعر أحدهما بتفوقه على زميله، يخفف من قوة دفعه حتى لايعبر الخط... حتى لايفوز. فإذا زاد الآخر من قوة دفعه، يزيد الأول من قوة دفعه حتى يصلا معًا إلى أقصى قوة لهما. وهذا بالضبط ما يفعله الممثلون فى عروض المنتدى: فلا هم يطلقون العنان للمشاهد - الممثل ولاهم يلجمونه ولكنهم يساعدونه على إخراج كل مالديه من طاقة .

تنويع

نفس التمرين ولكن يقف الممثل وظهره فى ظهر الآخر .

تنويع

نفس التمرين ولكن المؤخرة فى المؤخرة .

**** التسآلى : خاص بالطريقة السقراطية القائمة على توجيه الاسئلة المتعاقبة والتى تهدف إلى دخول الافكار الكامنه فى نطاق الوعى .***

تنويع

يقف ممثلان وظهر كليهما فى ظهر الآخر. يضغط كل منهما على الآخر. وبالتـــدريـــج ودون أن يبتعد أحـدهــمـا عـن الآخر يهبطان للأرض، حتى يجلسـان والظهر فى الظهر. بعد ذلك يقفان دون استخدام اليد حتى ينتهيان كما بدءا .

تنويع

الرقص بالظهر: يقف ممثلان والظهر فى الظهر، ويرقصان دون موسيقى. وعلى كل ممثل أن يعرف ببديهته أين يريد الآخر أن يذهب وماذا يريد أن يفعل. ولايجب أن ينقطع اتصال الظهر بالظهر .

تنويع

يجلس ممثلان على الأرض بحيث يكونا متقابلين وسيقانهما منفرجة مفرودة. يمسك كلاهما الآخر من ذراعيه وبذراعية (ليس فقط من يديه مما يزيد التمرين صعوبة).

القدم فى القدم . يبدأ أحدهما بالارتفاع عن الأرض حيث يجذبه الآخر، وبينما هو يهبط يجذب زميله ليرتفع عن الأرض وهكذا يلتقيان فى لحظة ما وكلاهما فى منتصف الطريق، واحد فى منتصف طريقه لأعلى والآخر فى منتصف طريقه لأسفل- تماماً مثل طفلين على أرجوحة .

٥- جو إيج (دائرة الثقة)

يطلب من المجموعة أن تشكل دائرة، بحيث يقف الجميع وأجسامهم مفرودة تمامًا وجوههم لداخل الدائرة. ثم يميلون لداخل الدائرة دون أن يثنوا خصورهم أو يحنوا ظهورهم أو يرفعوا أعقابهم عن الأرض- مثل برج بيزا. بعد ذلك يطلب منهم أن يميلوا بنفس الطريقة للخارج (دون رفع أصابعهم عن الأرض) ويكررون هاتين الحركتين عدة مرات .

ثم يتكرر التمرين تجاه اليمين وتجاه الشمال وبالمثل لا يثنون خصورهم أو يرفعون أقدامهم عن الأرض.

ثم يطلب من الممثلين أن يرسموا دائرة بأجسامهم فى الهواء بحيث يميلون للداخل ثم لليسار ثم للخارج ثم لليمين ثم للداخل مرة أخرى وهكذا . ثم يكررون الحركة من الجهة الأخرى : للداخل ، لليمين، للخارج ، لليسار ويكررون الحركتين عدة مرات .

يطلب من أحد الممثلين أن يقف فى مركز الدائرة ويغلق عينيه ويؤدى تمرين الدورة السابق ولكنه فى هذه المرة يترك نفسه يسقط، ويكون الآخرين قد ضيقوا الدائرة ليسندوه بأيديهم (سنداً حقيقًا حتى لايكون هناك تصادماً شديداً ويدفعوه بخفة لمركز حركته ليبدأ فى السقوط فى اتجاه آخر وهكذا، ومن المهم جداً أن يكون هناك على الأقل ثلاثة أشخاص يحيطون بالشخص الواقف فى الوسط. وفى النهاية يمكن بدلاً من دفع الممثل لمركز حركته أن يدفع بخفه للشخص التالى وهكذا يدور مع دورة الدائرة.

تنويع

يشترك هنا ثلاثة أشخاص فقط، حيث يشغل كل واحد ثلث الدائرة ويكون كل اثنين متقابلين. ويسقط الممثل الواقف بينهم للأمام وللخلف دون أن تتحرك قدماه عن مركز الدائرة.

٦-دائرة العُقَد

فى الإعداد لهذا التمرين، يشكل الممثلون دائرة مرنة: بحيث تتشابك أياديهم ثم يبتعدون بأجسامهم حتى تبقى أصابعهم فقط متلامسة أما أجسامهم فتتباعد وتتباعد بقدر الامكان، وبعد لحظة يقلبون الحركة بحيث يتجمعون فى الوسط ويضيقون الدائرة بقدر الإمكان.

وهذا التمرين يمكن دمجه مع تمرين صوتى- فحين تبتعد الأجسام عن بعضها يصدر الممثلون أصواتًا تعبر عن رغبتهم فى الاقتراب من بعضهم البعض، وحين تتلامس الأجسام يصدر الممثلون أصواتًا تعبر عن رغبتهم فى الابتعاد عن بعضهم البعض .

يطلب من الممثلين أن يشكلوا دائرة مرة أخرى بحيث تتشابك أيديهم. ولايجب على الممثلين أن يغيروا أو يرخوا قبضتهم طوال هذا التمرين. ويبدأ أحد الممثلين فى التحرك للأمام بحيث يجذب مجاوريه معه (ببطء وبدون عنف وبحث خفيف) ثم يتخطى أيادى المقابلين له، إمامن فوقها أو من تحتها، كما لو كان يصنع عقدة، ثم يقوم ممثل آخر بنفس الشىء ثم ثالث، ثم اثنين أو ثلاثة فى آن واحد، يجتازون أيادى المقابلين لهم من اسفل أو من أعلى، حتى يصنعون كل العقد الممكنة ثم لايبقى بمقدور أحدهم أن يتحرك حركة أخرى. وهنا يحاول الجميع ببطء شديد، وبدون عنف، وأهم من ذلك كله بصمت، بدون أية كلمة، يحاولون العودة لأوضاعهم الأولى (وهو مالا يتحقق فى الغالب....)

تنويع

نفس التمرين مع إغماض العين وتكون الحركة هنا أبطأ لتفادى المصادمات .

تنويع

صف بدلاً من الدائرة .

تنويع

يشكل الممثلون دائرة ضيقة، يمسك كل ممثل يدى شخصين مختلفين ممن يقابلانه، ثم يحاولون دون رخى قبضاتهم أن يحلون العقد.

٧- الممثل " المتبوع" : التمرين اليونانى

يقف ممثل فى الوسط وحوله على الأقل سبعة أو ثمانية آخرين يبدأ الممثل حركة ما ويساعده الجميع على إتمام هذه الحركة.

فمثلاً إذا رفع قدمه، يقوم بعضهم فى الحال بالنزول تحتها وبذلك يقف الممثل عليهم، ويستطيع هذا الممثل أن يفعل ما يريد فيستطيع أن يرفع نفسه، أو ينطوى على ظهره، أو يتمدد على جانبه، أو يقفز فى الهواء.. إلى آخرها من حركات . ويقوم الآخرون بمساعدته بوضع أنفسهم فى الفضاء المناسب. ويجب على الممثل الرئيسى أن يتحرك ببطء حتى يتيح الفرصة للآخرين (والذين يجب أن يتحركوا بسرعة) لإكتشاف مراميه والتى لايجب أن يتلفظ بها. وحتى يسهل على الممثلين تحديد هذه المرامى يمكن أن يلمسوا أى جزء من جسم الممثل الرئيسى ويقومون بترجمة الرسائل العضلية التى يستقبلونها. وأهم شيىء أن نتجنب التأثير على الممثل الرئيسى- فالشأن شأنه فى تحديد حركاته. ويمكن أن يتم أداء هذا التمرين بمجموعتين تعملان فى آن واحد وبعد بضع دقائق يطلب من الممثلين الرئيسيين أن يبدلان المجموعات دون توقف التمرين- وليس العكس، أى لاتبدل المجموعات ممثلها الرئيسى، والذى يعنى تحكم المجموعة فى ممثلها- وينتهى التمرين عندما يعود الممثل الرئيسى للأرض. ويجب هنا أن نتوخى الحذر ففى إحدى مرات هذا التمرين وكنت فى إيطاليا ناديت "قف" فترك الممثلون الممثل الرئيسى يسقط على الأرض.وكان هذا خطأ. خطأ خطيراً .

٨- الممثل "التابع"

هناك طريقتان لبدء هذا التمرين :

١- يقف الممثل الرئيسى على منضدة ويترك نفسه يسقط للخلف على أيادى ثمانى ممثلين يقفون بجوار المنضدة، (صفين من أربعة متقابلين، والرؤوس تميل للخلف والأذرعة مفرودة، والأيادى متداخلة بكفوف مفتوحة، على استعداد لحمل الوزن- يجب أن تخلو أيادى الممثلين من الأساور والساعات والخواتم وغيرها.)

٢- يجرى الممثل ويقفز على أذرعة ثمان ممثلين، بحيث يميل بظهره للخلف وهو فى منتصف طريقه لأيادى الممثلين، وقبل أن يقفز يصيح "هوب" بأعلى صوته وعند هذه الصيحة يفرد الممثلون- الواقفون صفين متقابلين- أذرعتهم لتلقيه .

وفى الحالتين يظل الممثل متمدداً على أزواج أربعة من الأيادى المتشابكة. ويشترك ممثل آخر فيمسك ذراعا الممثل الرئيسى، وممثل عاشر ليمسك قدميه، وبدون أن يتحدثوا يقذفون الممثل الرئيسى لأعلى فى الهواء ثلاث مرات ثم يرفعونه لأعلى (تكون كل الأذرع هنا مفرودة لأعلى فى الهواء) ثم يقلبونه فى الهواء ثلاث مرات. وبعد ذلك، حين يكون وجه الممثل متجه للأرض (من الخطر جداً فى الحركة التالية أن تكون معدة الممثل متجهة لأعلى) يقذفونه لأعلى ثم يجثون قليلاً ويتلقونه أسفل. ثم يضعونه على الأرض ويبدأون جميعًا فى تدليكه تدليكًا هادئًا بكلتا اليدين ، بحيث تتحرك الأيادى لليمين ولليسار وتلمس كل الجسد بنفس القوة- بحيث لا يكون ذلك تربيتًا ولا ضربًا موجعًا. ثم ينقلب الممثل على ظهره ويتكرر التدليك، فيصل للرأس حيث يلمس الممثلون الأذنين والأنف والعنق والشعر . يجب على الممثلين خلال هذا التمرين أن يصدروا صوتًا متناغمًا بنفس تناغم التدليك حتى يستطيع الممثل الرئيسى

الاسترخاء والنوم.

٩- الرفع من كرسى

يجلس ممثل على كرسى، وحوله آخرون يضغطون عليه بينما هو يحاول الوقوف. يستخدم كلا الطرفين كل قوته. وعند نقطة معينة، ينادى رئيس ورشة العمل "ابدأوا"، فيعكسون جميعًا وفى نفس الوقت حركاتهم فيضعون أيديهم تحت الممثل ويحاولون رميه فى الهواء بينما يحاول هو التشبث بالكرسى .

تنويع

يرقد شخص على الأرض، وحوله مجموعة يضغطونه فى اتجاه الأرض (بقوة ولكن بدون إيلام) وعند إشارة معينة يرفعونه بسرعة دون قذفه فى الهواء. وحين يرتفع جسده أقصى ارتفاع ممكن، يحركه الممثلون كحركة الأمواج.

تنويع

يقف الممثلون فى أزواج، بحيث يقف أحدهما وذراعيه بجانبه أما الآخر فيمسك ذراعه الأيمن بكلتا يديه ليمنعه من رفعها . يحتفظ الممثل الأول بذراعه اليمنى مفرودة ويحاول بكل قوته أن يرفعها. وبعد دقيقة أو دقيقتين يوقف رئيس ورشة العمل التمرين، وينهى كل منهما محاولته- ولكن اليد اليمنى ترتفع فى الهواء وحدها وكأنها قد سحرت.

١٠- توازن الجسم باستخدام شيىء ما

خذ أى شيىء- قلمًا أو كرة أو كرسيًا أو كتابًا أو منضدة أو ملفًا أو ورقة أو غيرها. حاول أن تكتشف كل الطرق الممكنة لحمل هذا الشيىء،

مستخدما كل العلاقات الممكنة بين الجسد وهذا الشيىء- فتبعده عن الجسد أو تقربه، ترفعه أو تخفضه. جرب كل ماتريد أن تفعله. ويمكن هنا أن تستخدم أى شئ، طابع أو قلم أو كارت أو تليفون ... أى شئ المهم أن تركز على علاقة الجسم بالشئ وعلاقتهما بالجاذبية.

١١- البالون كامتداد للجسد

يدفع رئيس ورشة العمل تجاه الممثلين عدداً من البالونات (واحدة أو اثنتان أو ثلاثة ... حسب الحاجة) على الممثلين الاحتفاظ بهذه البالونات فى الهواء وذلك بلمسها بأى جزء من الجسم، كما لو كانت أجسامهم جزءاً من البالونات التى يلمسونها. ينفخ الممثلون أجسامهم فى الهواء كما لو كانوا يتطايرون مع بالوناتهم .

١٢- العدو على الكراسى

تنتظم مجموعة من خمسه ممثلين فى صف، بالوقوف على كراسى ، واحد تلو الآخر ويكون أمام هذا الصف كرسى سادس خالى . يخطو كل ممثل إلى الكرسى الذى أمامه وبذلك يصبح الكرسى الأخير هو الخالى، ويمرر الممثل الأخير هذا الكرسى للممثل الذى يليه حتى يصبح هذا الكرسى فى المقدمة، ثم يخطو عليه الممثل الأول ويتبعه بقية الممثلين وهكذا يظل صف الكراسى فى تقدم بإستمرار .

١٣- الإيقاع مع الكراسى

خمسة ممثلين ومع كل ممثل كرسى، يصنع كل ممثل مع كرسيه تمثالاً، يعطى رئيس ورشة العمل رقمًا لكل تمثال، يدور الممثلون فى الحجرة وحين ينادى رئيس ورشة العمل على رقم من أرقام التماثيل، يقوم الممثلون فى الحال باتخاذ وضع هذا التمثال، وبعد

بضعة مرات، يبدأ رئيس ورشة العمل فى النداء على رقمين معًا وعلى الممثلين اتخاذ وضع التمثالين، ثم ينادى رئيس ورشة العمل على ثلاثة أرقام وهكذا .

تنويع

نفس التمرين بدون كراسى- حيث يكون الجسم هو الخامة الوحيدة المستخدمة .

١٤- الكراسى الموسيقية

الكراسى الموسيقية لعبة مشهورة، وفيها نضع دائرة من الكراسى بحيث تتجه للخارج، ويكون عدد الكراسى أقل من عدد الممثلين بكرسى واحد. ويغنى الممثلون أغنية ومن وقت لآخر يصيح رئيس ورشة العمل "قف" ويحاول كل ممثل الجلوس على كرسى، ولكن هناك دائمًا كرسيًا مفقوداً ، وهكذا يظل أحد الممثلين واقفًا فيأخذ كرسى ويخرج من التمرين وهكذا حتى يبقى ممثل واحد فى الدائرة .

١٥- الحركة مع التأنى الشديد

يحرك الممثلون أجسامهم بتأن شديد، فى كل الاتجاهات، وعلى مستويات عدة، بأسلوب منظم وبأسلوب فوضوى على مناضد وعلى كراسى وعلى الأرض وعلى درجات السلم، راقدون و متكئون و مرتكزون على أربع... وأهم شئ ألا يتحول البطئ فى لحظة ما إلى توقف، وأن تكون الحركات الانتقالية هادئة، وأن يحاول الممثلون التركيز فى أجسامهم وعضلاتها وبنياتها العضلية ، وهكذا تكون كل الحركات قد سبق تخطيطها ورسمها مع تجنب الحركات الآلية.

١٦- الصعوبات

لقد اعتدنا على القيام ببعض الأشياء آليًا- إن كل شئ يمكن أن يتغير، بأقل تغيير فى الجسم أو فى الاشياء التى نتعامل معها. كيف يمكن للممثل مثلاً أن ينقل منضدة لو وضع إحدى يديه خلف ظهره؟ ماذا لو كان عليه أن يستخدم عينًا واحدة أو ساقًا واحدة، أو يمنع من الحركة للأمام والخلف، أو كانت أصابعه لا تنثنى؟- كيف يمكن أن يرتدى ملابسه أو يداعب زوجته؟ إن كل العاهات والإعاقات البدنية تؤدى فى الحال إلى زيادة الحساسية.

١٧- تقسيم الحركة

فكك أية حركة متصلة إلى أجزاء- الساق الأولى ثم توقف ثم الساق الثانيه وهكذا.

١٨- فصل الحركات المتناغمة

إن تناغم الحركات يصلب العضلات ويخلق قناعًا بدنيًا. وفى هذا التمرين يدرس الممثل حركاته بفصلها، فهو يمشى بإيقاع مختلف لكل ساق، ولاتتحرك يداه المنفصلتين فى وقت واحد. وهو يأكل دون تنظيم توقيت حركة يده مع فتح فمه، وهو يحرك ذراعيه دون تنسيق حركتهما مع حركة الساقين وهكذا.

السلسلة الثانية : المشى

إننا نتبرمج على كل حركاتنا اليومية، وربما تكون طريقتنا الخاصة فى المشى هى أكثر هذه الحركات آلية ومع ذلك فهى تتغير حسب المكان. نعم، إن لكل منا مشيته الخاصة وهى فى الغالب لا تتغير (أى أنها مبرمجة) ولكننا أيضًا نعدل هذه المشية

لتناسب المكان الذى نمشى فيه. فمترو باريس مثلاً بدهاليزه الطويلة يجعلنا نسرع الخطو.

وعلى النقيض هناك شوارع معينة وأرصفة معينة تجعلنا نبطىء المشى، فأنا لا أمشى فى باريس نفس مشيتى فى لندن أو فى ريو أو فى نيويورك أو فى وجردوجو.

وتغيير مشيتنا يجعلنا اكثر وعيًا بإمكانات أجسامنا ، ويضطرنا إلى إثارة بنيات عضلية قلما تستخدم وفيما يلى بعض التغييرات الممكنة فى صورة تمرينات .

١- الحركة البطيئة

الفائز هنا هو آخر من يصل . يبدأ السباق ولا يستطيع الممثلون بمجرد أن يبدأ أن يقطعون حركتهم والتى لابد أن تكون بطيئة للغاية. وعلى كل متسابق أن يخطو أكبر خطوة ممكنة بحيث ترتفع القدم التى يخطو بها فوق مستوى الركبة، ويجب على الممثلين أن يفردوا أجسامهم تمامًا عند تحريك الساق للأمام، وذلك أن القدم فى هذه الحركة تؤدى إلى اختلال التوازن، فكل ذرة تتحركها للأمام، تثير تركيبًا عضليًا جديداً متميزاً تشترك فيه بعض العضلات الكامنة. وهكذا تتحرك كل عضلات الجسم فى هذا التمرين الذى يتطلب توازن خاص. وحين تهبط القدم لابد أن يكون صوتها مسموعًا. ولايجب أن تكون كلتا القدمين على الأرض فى وقت واحد فالحظة التى تهبط فيها القدم اليمنى ترتفع فيها اليسرى و العكس .

٢- بزاوية قائمة

يجلس الممثلون على الأرض وأذرعتهم وسيقانهم مفرودة أمامهم فى توازى مع الأرض وظهورهم مفرودة. يبدأون فى المشى بمؤخراتهم فيحركون الجانب الأيمن ثم الأيسر كما لو كانت أقدام. ومن المهم أن تكون المسافة كبيرة بين الممثلين وألا يتحول التمرين

إلى سباق- إنه مجرد مشى، مشى بطىء. وبعد قطع مسافة معينة، يمشون بنفس الطريقة للخلف. لابد أن تظل الأذرع والسيقان هنا مفرودة للأمام وكذلك لايجب أن ينحنى الظهر، بحيث يظل طوال التمرين فى زاوية قائمة مع الأذرع والسيقان .

٣- السرطان

المشيى الجانبى باستخذام الذراعين والساقين بحيث يتحرك الجانب اليمين ثم الجانب اليسار كالسرطان. لاتكون هذه المشية مستقيمة أبداً .

٤- تصالب السيقان

يقف كل ممثلين جنبًا لجنب ويمسك كل منهما الآخر من الخصر . يصالبون سيقانهم . بحيث تصبح ساق أحدهما اليمنى متصالبة من أسفل مع الساق اليسرى للآخر بحيث ترفعها فى كل خطوة، ويبدأ الزوج سباقًا يتعامل فيه كل واحد مع جسد زميله كإحدى ساقيه، إذ لابد أن يحرك هذا الجسد كما يحرك ساقه. ويجب أن تتيقظ هنا فالفكرة هى المشى وليس القفز . والساق (الممثل) لاتساعد، إنها الرفيق الذى يجب أن يقوم بكل العمل .

٥- القرد

امشى ويديك مدلاة بحيث تلمس الأرض وبحيث ترسم حركة رأسك خط أفقى مع الأرض .. كالقردة .

٦- على أربع

إمشى على ساقيك وذراعيك للخلف وللأمام .

٧- مشية الجمل

إمشى على ساقيك وذراعيك بحيث تحرك الساق اليمنى مع الذراع اليمنى، والساق اليسرى مع الذراع اليسرى- وهكذا يتحرك الجانب الأيمن كله ثم الجانب الأيسر كله.

٨- مشية الفيل

نفس التمرين السابق ولكن تتحرك الساق اليمنى مع الذراع اليسرى، والساق اليسرى مع الذراع اليمنى .

٩- مشية الكنغر

ينحنى الممثلون ويمسكون مشط القدم ويتحركون للأمام فى وثبات وقفزات كالكنغر.

١٠- الاعتماد على مشية الآخر

يقف الممثلون جنبًا لجنب، وكتف كل منهما فى كتف الآخر . طلب منهم أن يمشوا مع اعتماد كل منهما بكتفه على الآخر وبحيث تكون ساقى كل منهما بعيده عن ساقى الآخر بقدر الامكان .

تنويع نفس التمرين السابق باشتراك ثالث يقف بجوار أى منهما.

تنويع

دائرة صغيرة بحيث يستند أربعة ممثلين بأعناقهم كلٌ على الشخص المقابل. يجب أن تكون أقدامهم بعيدة عن المركز بقدر الإمكان. تدور الدائرة كوحش بثمان سيقان.

١١- المشى مع تقييد الأقدام

تكون القدمان مقيدتين أو موضوعتين فى جوال. يقفز الممثل للأمام أولاً ثم للخلف ثم لأحد الجانبين.

١٢- عربة اليد

تعد عربة اليد من الألعاب المعروفة لدى الأطفال وفيها يرتكز أحد الممثلين على الأرض بيديه ويمسك آخر قدميه. يمشى الممثل الأول على يديه بينما يدفعه الآخر كما تدفع عربة اليد.

١٣- كما تحب

حاول أن تعدل مشيتك الطبيعية كما تحب. ويشمل التعديل هنا الإيقاع.

السلسلة الثالثة : التدليك

إن كلمـة التـدليك لا تفى كإشارة لهـذه السلسلة، فالأدق أن نصف هذه السلسـ
فتقول إنها بمثابة "حوار إقناعى" بين أصابع أحد المشاركين وجسم آخر. وهذا الحوار لا
أن يتم بدون عنف.. وأيضًا دون أن يتحول إلى "مداعبة"- فلا هو ضرب موجع ولا
تربيت . يتم فـحص الجسم كله بحثًا عن الشـد، يجرى حوار بين المشـاركين الذ
يحاولون الاسترخاء، استرخاء كل العضلات، وفك كل العقد، بحركات متكررة دائ
ومتقطعة، بأطراف الأصابع وبكل اليد .

١- فى دائرة

يجلس الممثلون فى دائرة، واحد خلف الآخر، ويضع كل واحد يديه عل
كتفى الجالس أمامه، بحيث يصبح بين كل اثنين مسافة بطول الذرا
وبعد ذلك، يغمضون أعينهم ويحاول كل واحد أن يكتشف الأجزا
الصلبة فى جسم زميله.. العنق، حول الأذنين، الرأس، الكتفين، العمو
الفقرى. وبعد أن يجرى ذلك لعدة دقائق، يطلب منهم الدوران ٨٠
درجة بحيث يكون الدوران إلى داخل الدائرة (لتفادى التصادم) وهكذ
تنتهى الدائرة فى الاتجاه المعاكس. وتبقى أعين الممثلين فى خلال ذل
كله مغمضة. ثم يتكرر التدليك السابق لبضع دقائق. ثم يطلب منهم أ
ينام كل واحد على الشخص الجالس خلفه ويستمر التدليك، ولكن هذ
المرة على الوجه .

تنويع

نفس التمرين السابق ولكن يقف الممثلون وجهًا لوجه فى صفين، ويتو
كل واحد تدليك وجه زميله كما فى التمرين السابق .

٢- رجوع الحركة

نفس التمرين الأول ولكن الممثلين ينتظرون هنا أن يقوم أحدهم بفعل متكرر (قرع منتظم أو ضغط أو أى شيىء) على كتف زميله الجالس أمامه والذى عليه أن يكرر نفس الشئ تمامًا مع الشخص الجالس أمامه وهكذا حتى تعود الحركة للشخص الذى بدأها، وهنا يغير هذا الشخص الحركة أو الإيقاع (أو كليهما) .

٣- موج البحر

زميلان فى نفس الطول تقريبًا، يقفان والظهر فى الظهر. يضع أحدهما مؤخرته فى مستدق الآخر ويميل عليه فيميل الآخر نحو الأرض وهكذا يكون أحدهما راقداً على ظهر الآخر.

بعد ذلك، يقوم الشخص المائل نحو الأرض بحركات خفيفة لأعلى ولأسفل بحيث يشعر زميله كأنه فوق موج البحر يطفو هادئًا مسترخيًا دون شد لأعصابه أو خوف ، وبعد بضع دقائق، يبدل الرفيقان أوضاعهما .

تنويع

نفس التمرين السابق باشتراك آخرين للمراقبة والمساعدة فهذا التمرين ليس سهلاً. انظر مثلاً لأحد الأخطاء الشائعة فيه، حيث يضع الشخص الأول مؤخرته فى نفس مستوى مؤخرة الشخص الآخر بدلاً من وضعها فى مستوى المستدق وهو أسفل الظهر وأعلى المؤخرة تمامًا. وهناك مشكلة أخرى وهى خوف الشخص الأول المتمدد على ظهر زميله، وحتى يطمئن يمكن أن يؤدى هذا التمرين بمساعدة زميلين يقف كل منهما على أحد جانبيه .

٤- البساط الدوار

ينام الجميع على ظهورهم وأذرعتهم ممدودة خلفهم، تكون الأكتاف متجاورة ولكن يمدد الشخص الأول بقية جسمة ناحية اليمين، ويمدد الشخص الثانى بقية جسمه ناحية اليسار، وهكذا تكون الاكتاف متجاورة بينما الرؤوس كل فى اتجاه معاكس. يرفع كل واحد ذراعيه فى الهواء ويجلس شخص على الأيادى المرفوعة و يدحرجه الأشخاص الراقدين على أياديهم كما لو كان على بساط دوار. وفى النهاية الأخرى نجد شخص آخر يقف فى انتظار وصول هذا الشخص وحين يصل هذا الشخص فإنه يقف ليستقبل المسافر الذى يليه على البساط الدوار بينما ينضم الذى استقبله للراقدين، وهكذا حتى يجرب الجميع البساط الدوار.

تنويع إيطالى

يرقد الجميع على الأرض والرؤوس والأجسام فى اتجاه واحد. يبدأ الشخص الأول فى التدحرج على أجسام رفاقه حتى يصل إلى النهاية الأخرى ثم يرقد ثم يتبعه الشخص الثانى فالثالث وهكذا .

تنويع إدامى

يرقد الجميع على ظهورهم بحيث تكون رأس أحدهم بجوار قدم الآخر، وبحيث تفصل بينهم مسافة ما. يرقد شخص آخر على أول ثلاثة أشخاص بحيث يشكل جسمه مع أجسامهم زوايا قائمة .

عند إشارة معينة يبدأ الراقدون فى التدحرج فى اتجاه واحد وهكذا يتحرك الشخص المتمدد فوقهم، ثم يتبعه شخص ثانى وهكذا .

٥- تدليك الظهر

يقف ممثلان والظهر فى الظهر حيث يحاول كلاهما تدليك الآخر بظهره .

٦- العفريت

يعد هذا التمرين طريقة للتخلص من شد العضلات وفيه يثب الممثل من قدم لآخر، محركًا ذراعيه بنفس الطريقة التى ينفض بها الواحد الماء عن جسمه، أو بنفس الطريقة التى تطارد بها العفاريت البشر (فى البلاد التى بها عفاريت....)

السلسة الرابعة : ألعاب التكامل

١- شخص لشخص : أسلوب كويبك

ينتظم الممثلون فى أزواج . ينادى رئيس ورشة العمل على أجزاء الجسم والتى يجب أن يلامسها الممثلون معًا ، فينادى الرئيس مثلاً "رأس ورأس" فيتلامس الممثلان الرأس مع الرأس أو "قدم ومرفق" فتلمس قدم أحدهم مرفق الآخر (والعكس إذا أمكن). والإتصالات الجسدية هنا تراكمية بمعنى أن يظل العضوين متلامسين مع تنفيذ النداء التالى . ويمكن للممثلين تنفيذ النداء بأى طريقة يختارونها بالجلوس أو الوقوف أو الإضطجاع أو غيرها من أوضاع. وبعد أربع أو خمس نداءات حيث يكون كل زوج قد تشابك وليس هناك إمكانية لحركة أخرى، ينادى رئيس ورشة العمل "شخص لشخص" فيتباعد الرفيقان ويبحث كل منهما عن رفيق آخر- ثم يبدأ التمرين من جديد. يمكن لعدد من الافراد أن يتبادلوا دور المنادى.

٢- دب بواتيار

يلعب أحد الممثلين دور دب بواتيـار (وهى المدينة الفرنسيـة التى تلعب هذه اللعبة) يدير هذا الممثل ظهره للآخرين، الذين يلعبون دور قاطعى الأخشاب، ويكونوا منهمكين فى عملهم. يزأر الدب بكل قوته، فيسقط قاطعى الأخشاب جميعًا على الأرض حيث يظلون فى ثبات تام دون أدنى حركة. ويذهب الدب لكل منهم فيفعل بهم ما يشاء ليجعلهم يضحكون أو يتحركون ... يلمسهم، يدغدغهم، ينخسهم، باختصار يكون هدف الدب هو اضطرارهم إلى الحركة ليكشفوا أنهم أحيـاء: وحين ينجح مع أحدهم يتحول هذا الشخص الآخر إلى دب ويبدآن العمل معًا ثم ينضم إليهما ثالث ورابع وهكذا .

ويلفت هذا التمرين الانتباه بتأثيره المعاكس لمبدئه: فالمبدأ هنا يقول إن الحطاب إذا نجح فى تنويم حواسه ، إذا استطاع ألا يشعر بشىء، ولايرى شىء، ولايسمع شىء، إذا إستطاع أن يلعب دور "ميت" فإنه سينجح، لأن الدببة لا تأكل الأموات. فالإرشادات فى هذا التمرين تقول "لاتشعر بشىء" ولكن هذا يشير العكس تمامًا حيث تكون كل الحواس متنبهة لدرجة غير عادية- فأنت تشعر أكثر وتسمع أفضل وهكذا. يبدو أن الخوف يزيدنا حساسية!

٣- الكرسى

يجلس ممثل على كرسى وتكون الساقان مضموتين تمامًا، يمسك هذا الممثل خصر ممثل آخر يجلس على ركبتى الممثل الأول ثم يمسك هو بدوره خصر ممثل ثالث يجلس على ركبتيه، وهكذا بحيث يصبح الشخص الأول جالسًا على كرسى، وكل واحد من البقية يجلس على ركبتى الآخر وساقيه مضمومتين. يغنون معًا يسار، يمين ويحركون قدمهم اليمنى واليسرى فى نفس الوقت مع الأغنية. يتم سحب الكرسى الذى يجلس عليه الممثل الأول ولايقع أحد، لأن كل واحد يمسك الآخر، يحاول أول ممثل أن يضع

ركبتيه تحت آخر ممثل- وبهذا يشكلون دائرة من أناس جالسون، ويكونون مستمرين فى حركتهم، وهنا يترك كل منهم خصر الآخر ، إذ لم تعد هناك حاجة إلى التعلق ببعضهم البعض فهم جميعًا مطمئنون فى جلستهم .

ويمكن أداء هذا التمرين بثلاثة أو أربعة صفوف من الممثلين على ثلاثة أو أربعة كراسى وذلك لتيسير عمليه الربط، ولكن يظل على الممثل الأول أن يتصل بآخر شخص من الصف التالى. ويمكن كذلك أن يبدأ هذا التمرين بدائرة من أناس واقفين ويجب أن تكون الدائرة منتظمة ومتماسكة وعند عد "واحد ، اثنان، ثلاثة" يجلس الجميع ببطىء، وبذلك تنتهى الحركة بجلوسهم جميعًا بدون كرسى، كلٌ على ركبتى الآخر.

٤- قفزة الضفدع

تعد هذه اللعبة من الألعاب المشهورة التى يلعبها الأطفال ويعرفها الجميع ، وفيها ينحنى شخص ويداه على ركبتيه، يقفز آخر من فوقه بحيث يستند على ظهره، ثم ينحنى ويضع يداه على ركبتيه، ثم يجرى الآخر ويقفز من فوقه، وهكذا. يمكن كذلك أن تكون هذه اللعبة تتابعية حيث يكون هناك أكثر من واحد للقفز فوقه.

٥- لعبة بروغل

عمر هذه اللعبة أربعة قرون وقد تم تصويرها فى لوحة بروغل "ألعاب الأطفال" وفيها يقف ممثل (يدعى "الأم") وظهره للحائط يصطف خمسة أمام هذا الممثل، واحد تلو الآخر، ينحنون بحيث يضعون رؤوسهم بين ساقى الشخص الواقف فى المقدمة وهم بهذا يشبهون حصانًا بعشرة أقدام. يضع أقرب شخص "للأم" رأسه بين ذراعيها. تبدأ اللعبة حين يجرى الممثلون الآخرون واحد تلو الأخر ويقفزون على ظهر الحصان محاولين الجلوس فى أقرب مكان للأم وبمجرد الهبوط على ظهر الحصان لاتسمح لهم بالحركة ويقفز الأول فينجح أو يسقط، ويقفز الثانى فينجح أو يسقط وحين يقفز الممثلون

الخمسة، تبدأ الأم فى هز جسم الحصان لتتخلص من الجالسين فوقه.

وهناك تنويعات عديدة على هذه اللعبة، ففى البرتغال مثلاً يعلن القافز وصوله بأن يصيح "هجوم"، وهناك من يقول أن الأم لابد أن تحدد طريقة القفز- بالصياح أو الضحك أو البكاء إلى آخره. يمكن كذلك أن يكون هناك فريقين والفريق الذى يحتفظ بعدد أكبر على ظهر الحصان هو الفريق الفائز.

٦- *خطوات الجدة*

هذه اللعبة أيضًا لعبة مشهورة وفيها يقف شخص مواجهًا للحائط بحيث لايرى الآخرين، الذى يرجعون للخلف مسافة ما ثم يتحركون للأمام، ويعد الشخص الواقف على الحائط "واحد، اثنان ، ثلاثه، أربعة..." وهو يعد ببطء أو بسرعة شديدة، ثم يستدير فجأة ليواجه الاخرين الذين يقتربون، فإذا استدار وكان هناك شخص مازال يتحرك فإنه يعود للبداية. والفائز هو الذى يستطيع أن يلمس الواقف على الحائط دون أن يمسك .

٧- *الدودة ذات الألف قدم*

يجلس الجميع واحد تلو الآخر وسيقانهم منفرجة. يعد رئيس ورشة العمل "واحد، اثنان، ثلاثة ... ابدأ" فيقفز الجميع فى آن واحد، بحيث ينتهى كل واحد وقدميه على كتف الجالس أمامه ويديه على الأرض تسندانه. وهكذا يبدو الصف كدودة ألفية. ثم تبدأ الدودة الألفية فى المشى ولتيسير هذا التمرين يمكن أن نبدأ بثلاثة اشخاص فقط، ثم أربعة، ثم خمسة.... وتستمر الزيادة حتى أكبر عدد ممكن- وهذه الطريقة أفضل لهذا التمرين .

٨- رقصة التفاح

يرقص شخصان وبينهما تفاحة يحتفظان بها بين جبهتيهما (بدون مساعدة اليدين) ولا يجب أن تسقط التفاحة.

٩- الورقة اللاصقة

يقف شخص فى الوسط وحوله مجموعة من الأشخاص بحيث تلامس أجسامهم جسم هذا الشخص ، ويمكن أن تكون أجسامهم هم أيضًا متلامسة، ويحتفظ هؤلاء الأفراد بصحيفة من الورق بين أعضائهم المتلامسة. يتحرك الشخص الواقف فى الوسط، ولابد أن يتحرك الجميع معه على ألا تسقط الأوراق. والأجزاء المتلامسة هنا يمكن أن تكون أى جزء من الجسم- الرأس أو الكتف أو العنق أو المؤخرة أو أى جزء.

١٠- سيف باريس الخشبى

تقف مجموعتان متقابلتان وعلى رأس كل مجموعة قائدها. تتبارز المجموعتان كما لو أن هناك سيوفًا خشبية فى أيديهم. ويمكن لكل قائد أن يوجه ستة ضربات مختلفة :

١- كما لو كان يقطع رأس القائد خصمه- وفى هذه الحالة يجب على كل فرد من أفراد الفريق الخصم أن يحنوا الرأس بسرعة.
٢- كما لو كان يقطع الساقين - يقفز الفريق الخصم.
٣- يضرب ناحية اليسار- يقفز الفريق الخصم لليمين.
٤- يضرب ناحية اليمين- يقفز الفريق الخصم لليسار.
٥- يضرب فى الوسط- يقفز الفريق الخصم ناحية اليمين لو كانوا على يمين قائدهم، وناحية اليسار لو كانوا على يساره.

٦- يدفع القائد بسيفه للأمام- يقفز خصومه للخلف.

تبدأ اللعبة بأن يوضح رئيس ورشة العمل للقائدين بأن على كل منهما أن يطعن طعنة واحدة كل بدوره، ويتبادل القادة الطعنات الفردية عدة مرات، ثم يبيح رئيس ورشة العمل ضربتين فى آن واحد، ثم ثلاثة ثم اربعة ثم خمسة، ثم يسمح رئيس ورشة العمل للقائدين أن يتبارزا كما يشاءان (ويجب عليهما بالطبع أن يغيران الضربات من ضربة لأخرى باستمرار)

١١- كرة القدم الأمريكية

يقف الجميع وظهورهم لإحدى حوائط الحجرة، عدا شخص واحد يقف وظهره للحائط المقابل. يصيح رئيس ورشة العمل "إبدأ" ويحاول الجميع أن يجد مكانًا على الحائط المقابل عدا الممثل المنعزل الذى يحاول أن يمسك أيًا منهم. وحين يمسك هذا الممثل أحدهم فإن كلاهما معًا يحاولان أن يمسكان اثنين آخرين، ثم أربعة ليمسكون أربعة وهكذا. ويجب على كل ممثل أن يمسك ممثلاً واحداً فقط فى المرة .

تنويع

نفس التمرين السابق، غير أن الممثل يحتاج فقط ان يلمس الآخرين لينضمون إليه، ويستطيع أن يلمس أكثر من واحد فى المرة الواحدة، وهذا الاختلاف يجعل التمرين أقل عنفًا.

تنويع

نفس التنويع السابق، غير أن المسّاكين هنا يمسك كل منهما يد الآخر.

السلسلة الخامسة : الجاذبية

وهذه السلسلة سلسلة طويلة للغاية.

ويجب أن يسود الهدوء هنا أداء اللاعبين، فلا يكون هناك عنفًا ولا يظهر فى حركاتهم توتراً. وعلى كل لاعب أن يركز على الجاذبية، تلك القوة الفعلية التى تجذبنا نحو الأرض أربعة وعشرين ساعة فى اليوم. إننا نتحدث عن قوة هائلة- تساوى أوزاننا جميعًا! فلو أنك نشرت ذراعيك فى الهواء، فإنك ستحتاج لمجهود كبير حتى تحتفظ بهما ممدودتين هكذا وإلا سيسقطان. وكذلك ستتدلى رأسك على كتفيك إذ ليس هناك سببًا محدداً يبقيها قائمة فوق عنقك سوى هذا المجهود الضخم الذى تبذله لتحتفظ بها هكذا. وبالمثل سيتدلى لسانك خارج فمك، وتنثنى ركبتيك وتجد نفسك ملقى على الأرض إن لم تبذل مجهوداً ما .

إن كل هذه الأعمال تتطلب مجهوداً ما حسب الوزن، إلا أنه مجهود يومى معتاد لا نكاد حتى نلتفت إليه، إننا نبذل هذا المجهود الضخم كل يوم وطوال اليوم دون حتى أن نعى بذلك.

ولكن حتى وإن كنا لانعى بهذا المجهود، فإن الجسم يعى به ويشعر به جل الشعور، ولذلك فإننا نقول أحيانًا "إننى متعب رغم أنى لم أفعل أى شيىء اليوم" هذا غير صحيح، فقد أمسكت لسانك فلم يتدلى، وشددت ركبتيك فلم تنثنيا، ورفعت رأسك فلم تسقط على صدرك. إنه مجهود ضخم، ضخم بمقدار تلك القوة التى علينا أن نقاومها طوال الحياة. وحتى يستطيع الجسد مقاومة هذه القوة بأقل مجهود ممكن قام ببرمجة حركاته ووجد أكثر طرق المشى والجلوس والعمل وغيرها اقتصاداً فى المجهود فاستبقاها لا يغيرها.

وهذه السلسلة تساعد على التعرف والوعى بهذه الحركات الآلية، ففى هذه التمرينات تثار وتعطل حركة عضلات الجسم باستمرار، ولابد هنا من تركيز الانتباه على الحركة . تأكد كذلك أنك أنهيت التمرين الأخير بإيجابية وإنتصار على الجاذبية وفقًا للملاحظات، وإلا ستشعر انك لن تستطيع التحرك مرة أخرى أبداً .

١- المجموعة الأفقية

١- يمد الممثل عنقه ورأسه للأمام بدون تحريك بقيه جسمه، الذى يجب أن يظل ثابتًا.

يمكن أن يساعده هنا أحد زملائه بأن يمس أنفه بإصبعه ويبتعد بسرعة، وهنا تحاول الأنف أن تتبع الأصبع لأبعد مكان تستطيعه، بحيث تكون الحركة على خط أفقى واحد.

٢- مرة أخرى بدون تحريك بقية الجسم ، يمد الممثل عنقه ورأسه للخلف بقدر الإمكان وعلى مستوى واحد. وهنا كذلك يمكن أن يساعده زميل بإصبعه حتى يتأكد من أن الحركة مستقيمة أفقية.

٣- يحنى الممثل عنقه لليسار ويريح رأسه على كتفه الأيسر.

لايزال الممثل هنا على خط أفقى واحد. يستطيع أحد زملائه مساعدته بلمس أذنه بإصبعه. ولتيسير أكثر، يصالب الممثل يديه فوق رأسه ويحاول أن يلمس أذنه بمرفقه. وتشبه هذه الحركة الجانبية للرأس والعنق إحدى الرقصات الأسيوية.

٤- نفس الحركة لليمين

٥- كل الحركات السابقة لابد أن تكون مستقيمة وأفقية. ففى الحركة الأولى لابد أن تتحرك الأنف بموازاة الأرض. أما هنا فإن الممثل يحرك عنقه فى دائرة محاولاً أن يلمس أبعد النقاط بأنفه فى الأمام والخلف، فى اليسار واليمين. ويجب أن تكون العين مركزة على نقطة معينه حتى تكون كل حركات الرأس والعنق على مسافة واحدة ثابته من الأرض دون ارتفاع أو انخفاض.

٦-١٠ نفس التمرينات السابقة للصدر حيث يتم رفع كل القفص الصدرى وتحريكه من الأمام للخلف، ومن اليسار لليمين. ولابد أن ينتفخ الصدر عند التنفس، وأفضل أسلوب للتنفس هنا كما نراه هو الشهيق عندما يكون الصدر فى الخلف والزفير عندما يكون الصدر فى الأمام وهو عكس ما تقوم به فى التنفس الطبيعى.

١١-١٥ نفس التمرينات السابقة للحوض

١٦-١٩ تمرينات "الدمية" . يمسك أحد الممثلين رفيقه من ياقة قميصه ويترك هذا الآخر رأسه تتدلى كالدمية بحيث لاتخضع لأية قوة سوى الجاذبية.

ثم يتكرر نفس الشيء مع الرأس والذراع اليمنى، لابد أن تبقى بقية أجزاء الجسم ثابتة ولابد أن تكون الرأس والذراع اليمنى فى طواعية تامة للجاذبية ولمسات الممثل الآخر.

تنضم الذراع اليسرى للرأس والذراع اليمنى، يمسك الرفيق الممثل من خصره، ويرتفع نصف الممثل العلوى لأعلى ثم يتدلى لأسفل .

أ- يستطيع الممثل أن يؤلف تنويعات على هذه الحركات الأساسية مستخدما ما يروق له من خيال، فيتخيل مثلاً أنه يكتب على آلة كاتبة حيث تكون رأسه الحاملة، فتستجيب لضغط الأصابع على المفاتيح الخيالية. تضغط أصابعه على المفاتيح فتتحرك رأسه لأعلى أو لليسار أو للخلف بحدة (تعود الحاملة) المفتاح القالب ، مفتاح الحرف الكبير (ترتفع رأسه) مفتاح الطباعة الأحمر (تعود الرأس لليمين) وهكذا.

٢- *المجموعة الرأسية*

١- يجلس الممثل على الأرض بحيث يفرد ذراعيه وساقيه عن آخرهم ليشكلون زوايا قائمة، ويكون جسمه رأسيًا منقسمًا إلى نصفين، حيث يشتمل كل نصف

على ذراع وساق وكتف ونصف الرأس ونصف الصدر ونصف الحوض. يتقدم الممثل بهذا الوضع للأمام بحيث يميل بنصفه الأيمن أولاً ثم الأيسر. ويقدر الإمكان يكون نصفى الجسد منفصلين وتكون الحركة مستقلة.

وبعد بضعة خطوات يعود الممثل للخلف من حيث بدأ بحيث يبدأ هذه المرة بنصفه الأيسر وبالطبع تظل الذراعان والساقان متمددتين .

٢- نفس التمرين، ولكن بالتمدد على الظهر وتكون الذراعان والساقان مفرودة فى موازاة الجسم. للأمام وللخلف، الجانب الأيسر ثم الجانب الأيمن .

٣- يتمدد الممثل على الأرض ويتحرك ناحية اليسار وناحية اليمين. وكل جانب يتحرك هنا أيضًا بانفصال.

٣- مجموعة الحركات المستقيمة والدائرية

من المهم أن تدرك ديناميكية هذا التمرين قبل أن تبدأه. ركز على وجه الخصوص فيما يقال فى الفقرة الأخيرة من هذا الجزء عن الحاجة إلى تنظيم سرعة المشاركين فى التمرين، وإعطائهم فرصة للتنفس، وإعطائهم التشجيع الكافى لبدء الحركة من جديد.

١- يتحرك الممثل للأمام بتحريك الساقين والذراعين والرأس حركات مستقيمة فقط كالإنسان الآلى. لابد أن تقطع الحركة دون أية انسجام بحيث تصبح حركة سريعة مفاجئة مقتضبة. وبهذا لايستطيع الممثل أن يؤرجح ذراعية لأنها حركة دائرية. ويجب أن تتحرك هنا كل أجزاء الجسم.

يميل الممثلون فى الغالب هنا إلى الحركات الحادة الاهتزازية والتى يجب تجنبها ، فالحركات يجب أن تكون مستقيمة ولكنها تظل مع ذلك هادئة ومتدرجة المستوى.

وبالنسبة لاستقامة الحركة فهذه يمكن تحقيقها بسهولة وذلك بلفت نظر المشاركين إلى أن أعضاءهم لابد أن تبقى متوازية مع الارض والحوائط والسقف وكل ما هو مائل باستقامة فى الحجرة .

٢- يتحرك المثلون للأمام بحركات دائرية (دائرية، بيضوية، حلزونية وهكذا) تدور الذراعان من الأمام للخلف، لأعلى ولأسفل، أما الرأس فيجب أن ترسم منحنيات فى علاقاتها مع الأرض، فتتحرك لأعلى ولأسفل ولا تبقى أبداً فى مستوى واحد. تتحرك الساقان وكل الجسم لأعلى ولأسفل . يجب أن تكون الحركات متصلة وهادئة ومتناسقة وبطيئة .

كرر هذه الحركات عدة مرات وفى نفس الوقت حاول أن تشعر بكل العضلات سواء العاملة أو غير العاملة بحيث تستخدمها فى إدراك الحركات، مع دراسة الحركة تماماً قبل الانتقال لحركة أخرى . من المهم أيضاً أن يكون كل الجسم متحرك : الرأس، الذراعين، الأصابع، اليدين (والتى لا يجب إطباقها فى قبضات) والصدر والساقين والقدمين . ويجب أن تكون الحركات هنا هادئة، بدون عنف، وأن تستمتع بأدائها حسياً. ويجب أن تدفىء الحركة الجسم ولا تتحول أبداً إلى حركة مرهقة .

٣- حركات مستقيمة ودائرية فى الاتجاه المعاكس .

٤- يقوم جانب اليد اليمنى بحركات دائرية، ويقوم جانب اليد اليسرى بحركات مستقيمة. وبعد بضع دقائق يتبادلان الحركات.

٥- يقوم الجزء العلوى من الجسم بحركات دائرية ، أما الجزء السفلى من تحت الخصر فيقوم بحركات مستقيمة. وبعد بضع دقائق يتبادلان الحركات.

٦- كل التنويعات الممكنة التى تشترك فيها كل أجزاء الجسم والتى تعتمد على فكرة التحكم والاستقلال.

٧- تحـرك للأمـام مع الفـصل بين كل أجـزاء الجـسم بقـدر الإمـكان- مـد الرأس والذراعين والسـاقين على أقـصـاهم، وحاول أن تشـعـر بالتـوزيع الأفقى لكل الجسم . امشى على أطراف أصابعك بحركات مستقيمة .

تحول بعد ذلك لحركات دائرية بطيئة للغاية، ثم انكمش بكل جسمك بحيث تسحب كل أجزائه للداخل، استمر حتى يصبح جسمك ككرة صغيرة محكمة ثم تتوقف الحركة. كرر ذلك فى الاتجاه العكسى

٨- كرر كل التمرينات السابقة- بحيث تتحرك للخلف.

٩- يثنى اللاعبون ركبهم ويستمرون فى المشى لبضع دقائق دون فردها.

١٠- يؤدى اللاعبـون أى نوع يروق لهم من الحركات (دائرية أو مسـتقيمـة) تجاه الجانبين أو للخلف- وليس للاتجاه العادى أى للأمام.

١١- هنا يبدأ الصراع. يجب على الممثلين أن يبذلوا مجهود أقل بقليل من المطلوب للاستمرار فى المشى ، أو الانتقال من مكان لآخر، أو التحرك. مجهود أقل بدرجة طفيفة وبسرعة ينتقلون إلى مجهود أكبر بدرجة طفيفة. وعلى الممثلين أن يدرسوا حدود هاتين القوتين: القوة العضلية وقوة الجاذبية الأرضية. يحاول الممثلون الموازنة بين الجاذبية وأقل طاقة مطلوبة لا أكثر ولكن فى كل مرة يستخدمون قوة أقل بقليل من المطلوب- إنه انتصار صعب وبطىء والانتقال دائمًا يكون من مجهود أقل بقليل إلى مجهود أكثر بقليل ولكن بالتدريج مع طاقة أقل وأقل وهكذا تكون الحركة بعد الحركة أكثر صعوبة- ولكنهم مع ذلك يستمرون فى المشى والجثو والزحف.

١٢- وفى النهاية ولكن بعد فترة معقولة من الوقت يتوقف الجميع عن حركاتهم الدائرية ويستسلمون للثبات التام. ولكن من المهم للغاية أن يستمر التمرين لبعض الوقت وألا يستسلم الممثلون فى الحال، ولكن يدرسون ديناميكيات

الحركة لكى يكون استسلامهم تدريجيًا .

١٣- يبقى الممثلون على الأرض وأجسامهم بكل أجزائها فى استسلام تام. ويجب أن يكون الممثل متصلاً بالأرض بأكبر مساحة من جسمه. يحاول الممثلون الشعور بوزن كل جزء من أجزاء الجسم على حدة. فمثلاً يجب أن يشعر الممثل بكل إصبع على حدة وليست الأصابع كلها كوحدة وكذلك الرأس والفك وهكذا.

١٤- وبعد ذلك ، بعد أن يكونوا قد شعروا بكل جزء من أجزاء الجسم لبعض الوقت، يبدأون الحركة مرة أخرى بحيث تكون هذه المرة عكس الحركة السابقة، يبدأون بإصبع واحد، ثم يبدأ كل جزء من أجزاء الجسم فى الارتفاع. ومازال الممثلون هنا يستخدمون أقل قوة مطلوبة، ثم أكثر بدرجة بسيطة ثم أكثر بدرجة بسيطة جداً ثم أقل بدرجة بسيطة جداً. وفى هذه المرة يكون الشعور مركز على المجهود الأكثر بدرجة بسيطة. ترتفع اليد وتسقط ولكنها ترتفع مرة أخرى ومرة أخرى ثم تسقط ولكنها ترتفع أعلى قليلاً ثم أعلى قليلاً. وترتفع الركبتان وتسقطان ولكنهما ترتفعان مرة أخرى ومرة أخرى. ويبدأ الجسم فى الحركة مرة أخرى ، ويسقط ولكنه يبدأ من جديد.

١٥- يحرك الممثلون أجسامهم، ينقلونها بصعوبة بالغة- وهذه الصعوبة حقيقية لأنها من قبيل مقاومة القوة الحقيقية للجاذبية والتى نقاومها طوال اليوم. ينقلون أجسامهم بالمجهود المطلوب، أحيانًا أقل بقليل، وأحيانًا أكثر بقليل. يقفون ويسقطون ولكنهم أقوياء وقادرون على الوقوف مرة أخرى.

١٦- يمشون. والآن لا يجب أن ينظروا للأرض ولكن ينظرون فقط للأمام. والآن لا يجب حتى أن ينظروا للأمام ولكن ينظرون للسقف. والآن يجب أن يمشوا أسرع وأسرع. ثم يمشون ويقفزون وفى كل مرة يقفزون أعلى قليلاً ثم أعلى وأعلى. يقفزكل واحد أعلى ما يستطيع، يحاولون لمس السقف، ويحاولون مرة أخرى،

يكادون لمس السقف. والآن يصيحون وهم يقفزون، يحاولون الإقلاع، الطيران، يحاولون القفز بكل قوتهم والصياح بكل قوتهم . يجرون.

يوجد فى هذا التمرين لحظة محورية هامة للغاية. ففى المرحلة الأولى، ينهزم المثلون أمام الجاذبية ويؤدى هذا إلى شعور ما بالضيق والحزن، على الأكثر لأنهم ينظرون للأرض ولأنهم يدركون حقيقة من حقائق الحياة: وهى قوة الجاذبية الهائلة التى يجب أن نقاومها باستمرار.

وحين يصل الممثلون للحظة السكون، لابد أن تتاح لهم فرصة للراحة. لابد أن يتاح لهم كل ما يحتاجونه من وقت لكى يعودون للحركة. وهم يحتاجون للتشجيع ليقفون ويستعيدون حركتهم ويقفزون وينظرون للسقف. لابد أن نوضح لهم أن الجاذبية قوة هائلة ، ولكن كل منهم لديه قوة تفوق حتى قوة الجاذبية. ولابد أن تنتهى هذه السلسلة من التمرينات بشعور الممثلين بالنشاط (شعور الأجسام المرهقة بالنشاط. نعم، ولكن الشعور بالنشاط هو فى كل الحالات شعور بالنشاط)

٢ - الاستماع لما نسمع

السلسلة الأولى : الإيقاع

١- دورة الايقاع والحركة

يشكل الممثلون دائرة، يقف أحدهم فى الوسط ويؤدى أى حركة غريبة أو غير عادية تصاحبها ضجة وفق إيقاع يبتدعه وبمجرد أن يقوم بالحركة وبمجرد أن يصدر الصوت يقلده كل الآخرين فى محاولة لإخراج نفس الحركة وإصدار نفس الصوت، ثم يختار هذا الممثل ممثلاً آخراً ليتحداه فيدخل الآخر فى وسط الدائرة ويغير الحركة ببطء وكذلك الإيقاع والصوت . ويتبع الأخرون هذا الممثل الثانى الذى يتحدى ثالثًا وهكذا .

ويستطيع الشخص الذى يدخل فى وسط الدائرة ، أن يقوم بأى حركة وصوت يختارها . ولا يجب أن يكون هناك خوفًا مما هو مضحك أو شاذ أو غريب. فحين يصبح الجميع مثار ضحك ، لا يكون هناك شخصًا بعينه مثار ضحك !

يجب على كل الممثلين الأخرين أن يقلدوا كل ما يرونه ويسمعونه بكل دقة- نفس الحركات ونفس الصوت ونفس الإيقاع ... فإذا كان ممثل الوسط امرأة، لا يجب على الرجال إنتاج نسخة "رجالية" للحركة، بل عليهم أن يقلدوا الحركة كما هى تمامًا والعكس .

ماذا يحدث هنا ؟ أى تقنية هذه ؟ ببساطة - حين نقلد طريقة تحرك شخص ما أو غنائه أو غير ذلك، فإننا نبدأ بوقف حركاتنا الآلية. إننا نعكس صورة ممثل الوسط، ولكن الأهم من ذلك أننا نعيد تشكيل أنفسنا بطرق مختلفة عديدة (لأن أكثر من ممثل يدخل فى وسط الدائرة).

إننا لا نقدم كاريكاتور، لأن ذلك يقودنا إلى القيام بأشياء مختلفة ، ولكن بنفس الطريقة (طريقتنا). إننا نحاول أن نفهم ونقدم نسخة دقيقة لما قام به ممثل الوسط حتى نكتسب إحساسًا أفضل بما يجرى داخلنا .

٢- لعبة الإيقاع والحركة

يشكل الممثلون فريقين . وعند إشارة معينه، يبدأ كل أعضاء الفريق الأول فى القيام بأية حركات منتظمة تخطر على بالهم ويكون أمامهم ثلاثين ثانية ليوحدون حركتهم. وعند نهاية الثلاثين ثانية يقوم الفريق الخصم بتقليدهم إذا وجد أنهم يقومون بحركة واحدة منتظمة. فإذا وجدوا غير ذلك فإنهم يشيرون للحكم بذلك ، فإذا وافق الحكم ، فإن الاشخاص الذين يقومون بحركات تشذ عن حركات زملائهم يتراخون ويسقطون. ولكن إذا لم يوافق الحكم فإن الفريق الأول له الحق فى اختيار لاعب من الفريق الثانى ليطرد من المباراة . وحين يتم قطع المباراة فإنها تبدأ مرة أخرى من الجزء الذى انقطعت عنده. أما إذا لم يكن هناك مقاطعة (أى لم يشر أحد للحكم) فإن المجموعة الثانية تبدأ فى تقليد المجموعة الأولى، بحيث يكون أمام المجموعة الثانية أيضًا ثلاثين دقيقة ليوحدون حركاتهم وأصواتهم وإيقاعاتهم .

٣- الإيقاعات

يحدث الممثلون إيقاعًا واحداً باستخدام أصواتهم وأيديهم وأقدامهم . وبعد بضع دقائق، يغيرون الإيقاع شيئًا فشيئًا حتى يظهر إيقاع جديد، وهكذا يستمرون لبضع دقائق .

تنويع

يحدث كل ممثل إيقاعًا مختلفًا عن زملائه حتى يعطى الجوكر أمر بالتوحد ، فيتوحد الجميع فى إيقاع واحد . وبعد بضع دقائق يصبح

الجوكر "اختلاف" فيتجزأ الإيقاع إلى إيقاعات منفصلة مرة أخرى وهكذا.

تنويع

عند إشارة معينة يبدأ كل ممثل فى إحداث إيقاع ما تصاحبه حركة ما . وبعد بضع دقائق، يحاول كل ممثل الاقتراب من واحد أو أكثر من الممثلين حسب ما يرى بينه وبينهم من علاقة إيقاعية . وشيئًا فشيئًا يوحد ذوى الإيقاعات المتقاربة إيقاعاتهم حتى يصبح لكل المجموعة حركة واحدة وإيقاع واحد. وربما لا يتحقق هذا- وليس مهمًا أن يتحقق، طالما أن المجموعات الفرعية التى تكونت لها حركاتها وإيقاعاتها الواضحة .

٤- آلة الإيقاعات

يجلس الممثلون بحيث يشكلون دائرة ، يقف ممثل فى الوسط ويتخيل أنه أحد أجزاء آلة معقدة. يبدأ فى تحريك جسمه حركة آلية منتظمة ويصدر صوتًا ليتماشى مع الحركة. يشاهد بقية الممثلين ويستمعون. يدخل ممثل آخر فى وسط الدائرة ويضيف جزءا آخرا (جسمه) لهذه الآلة بحركة مختلفة وصوت مختلف، ثم ينضم إليهما ثالث وهكذا حتى يتوحد الجميع فى آله واحدة مركبة متزامنة الحركة .

وحين يصبح الجميع أجزاء من هذه الآلة، يطلب الجوكر من الشخص الأول أن يزيد من سرعة إيقاعه- وعلى الجميع أن يطبقوا هذا التعديل لأن الآلة كل واحد، وحين توشك الآلة على الانفجار من سرعة الحركة، فإن الجوكر يطلب من الشخص الأول أن يقلل من سرعته تدريجيًا حتى تتوقف الحركة تمامًا وفى وقت واحد عند الجميع .

وحتى يجرى العمل على خير ما يرام، يجب على كل واحد أن يحاول ويستمع لكل ما يسمعه .

تنويع

الحب والكراهية. نفس التمرين السابق مع التعديل الآتى : يجب أن يتخيل كل المشاركين آلة حب ثم آلة كراهية، ولكنهم مايزالون جزء من آلة وليسوا بشر.

نفس التمرين السابق، مع تخيل مناطق بلد واحدة والتى نشأ فيها المشاركين - ألمانيا (آلة بروسيا ، آلة بفاريا آلة برلين) فرنسا (آلة بريتو، آلة باريس، آلة مارسيلز) البرازيل (آلة كاريوكا، آلة باهيا، آله ميناس جيراسي) أو تخيل الأحزاب السياسية- فى بريطانيا مثلاً آلة العمال والمحافظين والديمقراطين الليبراليين وغيرها، وفى الولايات المتحدة الامريكية آلة الديمقراطين والجمهوريين وغيرها. أو تخيل الأنواع المختلفة من المسرح والسينما- آلة الافلام الصامته، السيرك، الأوبرا، الأوبرا الصابونية وغيرها .

ومن الغريب أن تظهر معتقدات مجموعة أو آراءها السياسية على هيئة إيقاع بالصوت والحركة . إذ تظهر فى الحال طريقة تفكير الناس، مايوافقون عليه وما يعارضونه.

٥- لعبة كرة بيرو

تبدو هذه اللعبة أكثر تعقيداً مما هي عليه- فهى فى جوهرها نوعًا من "الهمسات الصينية" مع الكرات. يتخيل كل ممثل أن معه كرة- كرة قدم أو كرة تنس أو كرة جولف أو كرة شاطىء أو غيرها من الكرات أو البالونات . ويضع الممثلون فى الإعتبار المادة التى صنعت منها الكرة، ثم يلعبون بها بإيقاع متكرر بحيث يشترك كل الجسم فى اللعب، ويصدرون فى إيقاع منتظم ذلك الصوت الذى يمكن أن تصدره كراتهم. يتاح للمشاركين فرصة دقيقتين كى يحققوا حركة وصوتًا متناغمين متكررين منتظمين فى أثناء دورانهم فى الحجرة .

وبعد بضع دقائق ، ينادى الجوكر "استعد" وهنا يتزاوج الممثلون فيجد كل منهم رفيق ويستمر كلاهما فى اللعب، كل فى مواجهة الآخر، وبينما يلعب كلاهما يراقب بدقة أصغر تفاصيل كرة رفيقه ، فيراقب حركتها وصوتها . وبعد عدة دقائق من اللعب والمراقبة، يقول الجوكر " بدلوا الكرات" فيأخذ كل واحد كرة رفيقه ويقلد بدقة كل حركاته وأصواته.

وبعد فترة انقطاع مماثلة يقول الجوكر مرة أخرى "استعد" فيبحث كل ممثل عن رفيق آخر، وعندما يقول "بدلوا الكرات" يبدلون الكرات ويقلد كل منهما الآخر. وتتكرر هذه العملية مرة ثالثة مع رفيق ثالث. وفى النهاية يقول الجوكر "استعد كرتك الأصلية" وهنا يبحث كل واحد عن كرته الأصلية التى بدأ بها وخلال بحثه يستمر فى اللعب بآخر كرة أخذها من رفيقه. وبمجرد أن يجد الشخص الذى لديه كرته الأصلية يقول " هذه كرتى-اخرج من اللعبة" وحينئذ يقف هذا الشخص فى ركن من الأركان ويبحث عن كرته- فإذا رأى الشخص الذى يلعب بها يذهب إليه يوجه إليه نفس الجملة السابقة وهكذا حتى يجد الجميع كراتهم ... وهو ما لا يحدث فى الغالب !

وإذا تبقى فى نهاية اللعبة أناس لم يجدوا كراتهم بعد، فإنك تستطيع أن تجرب طريقة تتبع مسار الكرة بأن تسألهم عن أول من تبادلوا معه الكرة، ثم تسأل هؤلاء الأخارى عمن تبادلوا معه الكرة وهكذا حتى تصل إلى نهاية مسار الكرة. وفى معظم الحالات يستحيل تتبع سلسلة النسب هذه ولكنها تفيد فى توضيح الطريقة التى تم بها تعديل الأفعال والأصوات، فلو طلب من كل واحد من الذين لعبوا بكرة ما أن يوضح طريقته فى التعامل مع الكرة، فإن النسخ المختلفة للتعامل مع كرة واحدة ستوضع جنبًا لجنب ليظهر الإختلاف.

٦- *سلسلة التصفيق*

هذه اللعبة كما كانت اللعبة السابقة أسهل من وصفها. يجلس الممثلون على الأرض فى شكل دائرة ثم يحدثون إيقاعًا بضرب إيديهم على أرجلهم . يحاول كل واحد أن

يستمع لهذه الإيقاعات ويطور إيقاعًا بسيطًا مفردًا .

وبعد أن يتحقق ذلك ، يرفع أحد الأشخاص يديه ويصفق فى إيقاع للشخص الذى على شماله (لايزال الشخص هنا يتبع الإيقاع العام) ثم يصفق على رجليه، ثم يصفق بيديه للشخص الذى على يمينه . وهاتين الصفقتين- على اليمين والشمال- تكونا متوافقتين ومزدوجتين. متوافقتين بمعنى أنهما ذات إقاع واحد ومزدوجتين بمعنى أن شخصين يؤديانهما معًا ، فحين تكون صفقة الشمال يؤديها الشخص والشخص الواقع على شماله، وحين تكون صفقة اليمين يؤديها الشخص والشخص الواقع على يمينه. وهكذا تكون صفقة الشمال تنبيه للشخص الجالس على اليمين والذى سوف يؤدى هذه الصفقة بعد قليل حينما يبدأ جاره فى التصفيق ناحية اليمين. ويكون اتجاه التصفيق دائمًا من الشمال إلى الساقين إلى اليمين. وحين ينتظم إيقاع هذه المجموعة، تستطيع أن تزيد سرعة التصفيق على نفس الإيقاع.

بعد ذلك ومن خارج الدائرة، يمكن أن يقول الجوكر "شمال" أو "يمين" وهكذا تعود الصفقات للشمال أو اليمين (حسب الأمر) بدلاً من اتباع المسار الطبيعى.

والخطوة التالية أن يأمر الجوكر الشخص الأول أن يؤدى عدة صفقات متقطعة. وفى النهاية يقول الجوكر " ابدأ" فتنطلق الصفقات فى كل مكان ، كل مكان عدا الشمال واليمين، وبهذا يستطيع أى شخص أن ينظر لأشخاص الدائرة ليعرف اتجاه الصفقات.

٧- قصة الحى الغربى

سميت هذه اللعبة كذلك لتشابهها مع الرقصات العديدة المتكررة فى الفيلم الذى يحمل هذا الاسم .

ينقسم الممثلون إلى فريقين وينتظمون فى صفين متواجهين بحيث يقف رئيس الفريق فى الوسط. يقوم رئيس الفريق الأول بحركة منتظمة للأمام ، يصاحبها صوت منتظم، ستة مرات متتابعة، أى أنه يقوم بستة حركات منتظمة متتابعة للأمام. وبعد المرة

الأولى أو الثانية يفترض أن يكون الفريق قد فهم إيقاع الحركة والصوت، فيتوحد مع رئيسه ويتقدم للأمام بنفس إيقاع الحركة والصوت. ويتراجع الفريق الخصم نفس المسافة للخلف .

وبعد المرة السادسة، يترك الرئيس موقعه المركزى ويقف فى نهاية الصف، ويشغل شخص آخر موقعه فى مواجهة الرئيس الثانى، الذى يقوم بنفس ما قام به الرئيس الأول- فيتقدم بستة حركات منتظمة للأمام ويشاركه فريقه بدءا من الحركة الثانية أو الثالثة، فيتقدم بنفس الحركات المنتظمة بينما يتراجع الفريق الخصم للخلف. وتستمر اللعبة حتى يكون كل أعضاء الفريق قد لعب دور الرئيس.

٨- *الحذاء البرتغالى الإيقاعى*

هذه اللعبة يعرفها الأطفال وهى مفيدة فى إحداث التناغم بين أفراد المجموعة الواحدة وفيها يجلس الممثلون فى دائرة وأمام كل منهم حذاء. يغنون أية أغنية يعرفها الجميع مع التركيز على النغمة والإيقاع وأثناء الغناء يمررون الحذاء، كل للشخص الجالس على يمينه، عند مقاطع معينة. فمثلاً :

دوق : *(يمررون الحذاء)*

يورك : *(يمررون الحذاء)*

الكبير :(هنا لا يمررون الحذاء ولكن يضربه كل واحد أمام جاره ويظل ماسكًا به)

عنده : *(يمررون الحذاء)*

عشرتلاف : *(يمررون الحذاء)*

خادم : *(يفعلون كما فعلوا فى آخر مقطع من الجزء الأول)* . *وهكذا*

لقد اعتدنا فى الماضى أن نلعب هذه اللعبة على شكل منافسة. بحيث يخرج من اللعبة ومعه حذاءه كل من تنتهى الأغنية وليس أمامه حذاء أو أمامه حذاءين، لكننا هنا لا نؤدى اللعبة كمنافسة ، ولكن يتعاون الجميع لتنتهى اللعبة على أمثل وجه .

وبالطبع ليس هناك ضرورة لاستخدام الغنوة التى ذكرتها بعينها، فلكل قطر أغنياته الشعبية التى يمكن استخدامها، بل إنه من الممكن استخدام أصوات فقط :

تارا تان

تارا تان

تارا تا تا تا تان

تنويع

من وقت لآخر ، ينادى الجوكر " للشمال" فيمرر الممثلون الحذاء لجهة الشمال ثم "لليمين" فيمررون الحذاء لليمين، ثم للشمال وهكذا. ويمكن ، حتى تزداد اللعبة تعقيداً، أن يقول الجوكر هذه الأوامر فى وسط المقطوعة الموسيقية وليست فى نهايتها .

تنويع الاظلام

نفس اللعبة والعين مغمضة .

تنويع الوقوف

نفس اللعبة مع الوقوف واللعبة هنا تصبح صعبة للغاية بل إننا ننصحك ألا تجربها . ولكن إذا كنت مضطراً فلتخاطر على مسئوليتك. قف . كن يقظًا . ابدأ ... وحظ موفق .

٩- المكنستان

يقف ممثلان ، كل فى مواجهة الآخر . يحملان مكنستان أو عصتان معًا ، بحيث تشترك اليد اليسرى لأحدهما مع اليد اليمنى للآخر فى حمل إحدى المكنستين، وبالمثل مع المكنسة الأخرى .

يبدآن بوضع المكنستين فى وضع أفقى ، ثم يرفعان إحدى المكنستين وينزلان الأخرى- تك توك ، ترتفع مكنسة وتهبط الأخرى .

يشاهد الآخرون من مسافة بعيدة بعض الشيىء ثم يقتربون، واحد تلو الآخر . بحيث يتحركون فى إيقاع ما يساعدهم على المرور من بين المكنستين دون لمسها ودون تغيير الإيقاع . فحين ترتفع المكنسة القريبة من الشخص يمر من تحتها وبذلك يصبح فى الوسط بين المكنستين ويمر من الثانية حين ترتفع (وتكون الأخرى قد هبطت) ثم يدخل زميله وهكذا دون توقف . ومن المهم ألا يكون هناك توقف - فالتمرين كله عن الإيقاع، إيقاع مستمر بسرعة معينة.

١٠- المكنسات الأربعة

نفس الإيقاع السابق (تك - توك) ولكن باستخدام أربعة مكنسات، ترتفع اثنتان وتهبطان وتتقدم اثنتان وتتأخران. وبهذا تلتقى جميعًا عند لحظة معينة فى الوسط، وتشكل عند لحظة أخرى مربع ذى عمق يستطيع الشخص المرور منه .

والخطوات هنا نفس الخطوات السابقة، يشاهد الآخرون من مسافة بعيدة بعض الشيىء، ثم يقتربون واحد تلو الآخر، بإيقاع وسرعة يمكناهما من الوصول أمام المكنسات الأربعة تمامًا بحيث تكون الحركة التالية هى ارتفاع المكنسة القريبة ودخول الممثل.

١١-إيقاعات الفرس

يجلس الممثلون على الأرض بحيث يشكلون حدوة فرس. يبدأ الشخص الجالس على إحدى النهايتين إيقاع ما ثم ينتقل هذا الإيقاع من واحد بعد واحد حتى يصل للنهاية الأخرى، ثم يبدأ الشخص الجالس عند هذا الطرف إيقاع جديد يعود فى الاتجاه المعاكس للطرف الأول . وهكذا يستمر اللاعب فى إيقاع ما حتى يغيره بالإيقاع الجديد .

١٢- الإيقاعات الدائرية

نفس التمرين السابق ولكن بالوقوف في دائرة حتى يتمكن الواحد من تحريك كل جسمه. تدور الإيقاعات المختلفة في الدائرة حتى تعود لواضعها فيبدأ إيقاعًا جديداً.

١٣- القائد

يجلس الممثلون على الأرض فى دائرة. يترك أحد المشاركين الحجرة . وتختار المجموعة " القائد" وهو الشخص الذى يغير الإيقاع والحركة المنتظمة فى الدائرة . يسمح للشخص الذى غادر الحجرة بالدخول ويحاول أن يعرف من هو "القائد".

١٤- الأوركسترا والمايسترو

يتفوه كل ممثل أو كل مجموعة ممثلين بصوت له نغمة معينة. يسمع لهم المايسترو، وحين يشير لمجموعة معينة، يصبح على الجميع أن يصدروا نفس نغمتها .. ومن الممكن أن تخفض المجموعات الأخرى أصواتها وبهذا يستطيع المايسترو أن يوزع مقطوعته الموسيقية . ويستطيع كل واحد أن يلعب دور المايسترو كل بدوره .

١٥- حوار الإيقاع بين فريقين

ينتظم الممثلون فى فريقين ولكل فريق رئيس . تبدأ اللعبة حيث يكرر أحد الرئيسين

إيقاعًا ما أربعة مرات ، وهو يوجه هذا الإيقاع لرئيس الفريق الآخر كما لو كان يحدثه يكرر فريق الرئيس الأول هذا الايقاع ثلاث مرات . ثم يأتى دور الرئيس الثانى الذى يرد على الرئيس الأول بإيقاع آخر وفى الحال يكرر فريقه هذا الإيقاع ثلاث مرات كما لو كانوا يردون على أعضاء الفريق الأول . ولابد أن تكون الإيقاعات هنا والحركات فى شكل حوارات، كما لو كان الفريقان فعلاً يتحادثان. ولكل فريق الحرية الكاملة فى أن يجعل مقطوعاته الموسيقية طويلة أو قصيرة، معقدة أو بسيطة .

١٦- سلسلة الحوار بالإيقاع

يفكر الشخص فى جملة ما يريد أن يقولها ويحاول أن يترجم هذه الجملة إلى إيقاع من الحركة والصوت (ولايعنى هذا ببساطة تقليد صوت الكلمات) . يشاهد هذا الشخص شخص آخر ويرد عليه بتوجيه الحديث لشخص ثالث، ليستمع ويوجه الحديث لشخص رابع وهكذا . وفى النهاية ، يخبر المشاركون بعضهم البعض بما كانوا يفكرون فيه ، بحيث يصاحب هذه الترجمة اللفظية الإيقاع الحركى والصوتى .

١٧- الهنود البرازيليون

ينتظم كل خمسة ممثلين فى صف، وعلى رأس كل صف رئيس المجموعة الذى عليه أن يتخيل موقفًا واقعيًا أو خياليًا لهنود أمريكا اللاتينية الذين يقطنون الغابات- حرب مثلاً أو صيد أو صراع مع حيوان أو رقصة دينية أو غيرها. ثم يدور فى المكان بحركات وأصوات منتظمة ويحاول الأربعة الآخرون أن يقلدونها تمامًا . ومن وقت لآخر يغير الجوكر الرؤساء فيقفون فى نهاية الصف ويخلفهم التالى لهم .

١٨- صفوف خماسية

هذه اللعبة مشابهة للعبة السابقة، حيث ينتظم الممثلون فى صفوف خماسية. يقوم

رئيس الصف بحركة يصاحبها صوت يوافقها فى الإيقاع، ويتبعه الصف فى تقليد حركته وصوته . ثم ينتقل الرئيس لنهاية الصف، ويضيف الشخص التالى حركة وصوت آخرين لحركة وصوت الشخص الأول وهكذا حتى يضيف الشخص الخامس، حركة خامسة وصوت خامس.

١٩- حرس الرئيس

يقف الرئيس فى الوسط وأمامه حارس يواجهه وخلفه حارس وعلى جانبيه حارسين يقفان فى نفس الاتجاه. يقوم الرئيس بحركة وصوت منتظمين ويقلده الحراس (بحيث يكون المواجه له كالمرآة أى أنه يعكس حركته، أما الباقون فيقلدونها كما هى) يتجول الرئيس فى الحجرة مع حراسه ومن وقت لآخر يستدير ٩٠ أو ١٨٠ درجة فيما يروق له من اتجاه وبذلك يغير المرآة. ومن وقت لآخر يرشح الجوكر رئيس آخر .

٢٠- المشى والتوقف والتبرير

يمشى الممثلون فى الحجرة بطريقة غريبة غير معتادة. ومن حين لآخر ينادى رئيس ورشة العمل "قف" فيقف كل واحد فى مكانه و يبرر وضعه الغريب أو يقول شيئًا ما يجعل لوضعه معنى .

٢١- كرنفال ريو

مجموعات عديدة من ثلاثة ممثلين، ولكل ممثل رقم : واحد ، اثنان ، ثلاثه . ينادى رئيس ورشة العمل على رقم واحد ، فيبدأ كل من يحمل رقم واحد فى الدوران فى الحجرة بصوت وحركة منتظمين (كل وإيقاعه الخاص). ويقلد العضوان الآخران فى المجموعة رئيسهم . وينادى رئيس ورشة العمل على رقم اثنين ويبدأ كل من يحمل رقم اثنين فى الدوران فى الحجرة بحركة وصوت جديدين ويقلد العضوان الآخران فى

المجموعة زميلهما رقم اثنين . ثم يأتى الدور بعد ذلك على رقم ثلاثة . وبعد أن يعرض الثلاثة حركاتهم وأصواتهم، ينادى رئيس ورشة العمل" عودوا إلى حركاتكم الأصلية" فيعود كل واحد إلى حركته الأصلية . وبعد بضع دقائق، ينادى رئيس ورشة العمل "توحدوا" . وبمجرد أن يقرر واحد من الثلاثة أن يتبع زميله، لابد أن يتبعها الثالث وبهذا ينتهى الثلاثة إلى نفس الحركة ونفس الصوت.

ومن وقت لآخر ينادى رئيس ورشة العمل "يمكن تغيير المجموعة"، فيبقى المنسجمون كما هم فى مجموعاتهم ، ويبحث الذين يشعرون بالغربة عن مجموعات أخرى، وهكذا يزيد العدد فى مجموعات ويقل فى مجموعات أخرى . فإذا تبقى واحد بمفرده (لأن زميليه تركا المجموعة) فلابد له أن يتخلى عن إيقاعه وينضم لأحد المجموعات الأخرى.

٢٢- ميموزات بوليفيا

زوج يتكون من شخص ونبات الميموزا . يلمس الشخص أى جزء من جسم نبات الميموزا والذى عليه أن يهتز بانتظام بحيث يبدأ بالجزء الذى لمسه الشخص ثم يوسع الحركة حتى تشمل كل جسمه . يراقب الشخص حتى يتأكد من أن جسم الميموزا كله يهتز . يتكرر هذا ثلاث مرات مع ثلاثة أجزاء مختلفة من الجسم . ثم ثلاث مرات أخرى بإضافة صوت بإيقاع منتظم . ثم ثلاث مرات أخرى بصوت وحركة موسيقيين . ويمكن للشخص ونبات الميموزا أن يتبادلان الأدوار بعد كل مرحلة من المراحل السابقه أو بعد انتهاء المراحل الثلاثة .

يجب توخى الحذر هنا بالنسبة لمن يعانى بإصابات فى ظهره، فالتمرين أصعب مما يبدو عليه.

٢٣- كم "أ" فى الـ"أ"

يشكل الممثلون دائرة . يقف أحد الممثلين فى الوسط ويعبر عن شعور أو عاطفة أو

فكرة باستخدام حرف "أ" فقط بكل تصريفاتها الممكنة وكذلك باستخدام الحركة والإشارة. يكرر كل الممثلون فى الدائرة الصوت والحركة ثلاث مرات . ثم يدخل ممثل آخر فى وسط الدائرة ويعبر عن شعور أو عاطفة أو فكرة مختلفة ومرة أخرى تكرر الدائرة الصوت والحركة ثلاث مرات، وهكذا . ثم تتكرر اللعبة مع حرف "ى" و "و"*، ثم بكلمة مفردة وفى النهاية بجملة .

٢٤- اثنان بثلاثة فى برادفورد

يمر هذا التمرين بأربع مراحل أو أكثر، ففى البداية ينتظم الممثلون فى أزواج بحيث يواجه كل منهما الآخر ويعدان حتى ثلاثة بصوت مرتفع عدة مرات : فيقول الممثل "أ" "واحد" ويقول الممثل "ب" اثنان" ويقول "أ" "ثلاثة" ويقول "ب" "واحد" ، "أ" "اثنان"، "ب" "ثلاثة" وهكذا . ويحاولون العد بأقصى ما لديهم من سرعة.

بعد ذلك يقوم الممثل "أ" بحركة وصوت منتظمين بدلاً من العدد "واحد" وهو يقوم ، هو أو رفيقه ، بهذه الحركة وهذا الصوت فى كل مرة كان من المفروض أن يذكر فيها الرقم " واحد" . وبهذا تجرى اللعبة على هذا النحو : أ"الحركة والصوت" ، ب "اثنان"، أ"ثلاثة" ، ب"الحركة والصوت" الذين عرضهما أ ، أ"اثنان" ، ب"ثلاثة" وهكذا .. فى كل مرة كان من المفروض أن يذكر فيها الرقم "واحد" يقلد "أ" أو "ب" الحركة والصوت الذين عرضها "أ" بأقصى دقة ممكنة.

أما فى المرحلة الثالثة فإن حركة وصوتًا جديدين يحلان محل الرقم "اثنين" . ويستمر الزوج فى اللعبة حتى يحققان أقصى سرعة ممكنة .

ويتكرر هذا فى المرحلة الرابعة فيصبح الرقم "ثلاثة" حركة وصوتًا . وبهذا تصبح اللعبة رقصة حركية صوتية دون أية كلمات (أرقام) بالمرة.

---

* أوردت النسخة الانجليزية هنا الحروف المتحركة A , E , I , O , U .

وتصل هذه اللعبة أمثل صورها حين يكون الصوت والحركة مختلفين تمامًا عما يسبقهما من صوت وحركة لأن هذا يقلل من تشوش اللاعبين . وفى الغالب يمارس اللاعبون هذه اللعبة بسهولة عندما يدركون أن كلا السلسلتين متماثلتين : ١-٣-٢ و٢-٣-١.

ويمكن إدخال العديد من التنويعات على هذا التمرين، فيمكن زيادة الأعداد إلى خمسه أو سبعة أو غيرها من الأعداد الفردية إذ إن الأعداد الزوجية لا تصلح لهذه اللعبة لأن اللاعبين سوف يكررون نفس ما يقومون به فى كل مرة ، وذلك بدلاً من أن يراقبوا ويقلدوا أصوات وحركات زملائهم.

٢٥- عبور الحجرة

يعبر ممثلان الحجرة من حائطين متقابلين ، يعبرونها بإيقاع معين فى الحركة والصوت. (يمكن أن يبدأ إحداهما ويقلده الآخر، أو يحاول كل منهما التعاون مع الآخر للوصول لحركة وصوت واحد- ولا يسمح بالاتفاق المسبق) ثم يبدأ زوج آخر وهكذا حتى ينتقل الجميع من حائطه إلى الحائط المقابل .

السلسلة الثانية : إتساق الاصوات

١- الأوركسترا

ترتجل مجموعة من الممثلين مقطوعة موسيقية، ويفضل ارتجالها على آلات، بينما يخترع الآخرون رقصة تتماشى مع الموسيقى. ومن وقت لآخر يتوقف اللحن فيتوقف الراقصون على أوضاعهم، ثم تغير الأوركسترا اللحن وبالتالى لابد أن يغير الراقصون رقصتهم.

٢- الموسيقى والرقص

تتميز بعض الرقصات البرازيلية ذات الأصل الإفريقى مثل السامبا و الباتيوكادا والكابويرا (والتى تتضمن جميعًا حركات دائرية وفى الغالب حركات خلفية) تتميز بإثارة كل عضلات الجسم. ويستطيع الواحد أن يفتح صنبوراً بسرعة أكبر مما هو معتاد ولكن المهم أن يكون ذلك بالتدريج، وبالمثل يمكن أن تصل هذه التمرينات إلى أقصى قوة ولكن بالتدريج . ومرة أخرى لابد أن يشعر اللاعب بالاستمتاع مع هذه التمرينات فهذه التمرينات لابد أن تفرز استمتاعًا لا ألمًا .

السلسلة الثالثة : الصوت

١- الصوت والحركة

يصدر مجموعة من الممثلين صوتًا معينًا (صوت حيوان أو أوراق الشجر أو طريق أو مصنع أو غيرها) بينما تقوم مجموعة أخرى بالحركات التى توافق الصوت وتجسده. فإذا كان الصوت "مواء" فليس من الضرورى أن يقلد الممثل حركات القطة ولكنه يجسده بأية حركة تتوافق مع هذا الصوت .

٢- الصوت الطقسى

نفس التمرين السابق ولكن المجموعة التى تصدر الصوت هنا تصدر الأصوات التى نسمعها فى طقس معين - مثل المشى فى الصباح، أو العودة للمنزل، أو الذهاب للعمل، أو فصل أو مصنع أو غيرها .

السلسلة الرابعة : إيقاع التنفس

فى جسم الانسان عضلات إرادية نحركها بإرادتنا ، فيدك مثلاً تطيعك وتكتب حينما تريدها أن تكتب، وجسمك يقف بدون تردد حينما تريده أن يقف بدون تردد ، وحين تريد أن تتكلم تأمر فمك ولسانك وأحبالك الصوتيه بإصدار ما تريده من أصوات.

هذه هى العضلات الإرادية التى نتحكم فيها بوعى . ولكن هناك ردود فعل عضلية لا نستطيع أن نتحكم فيها. فلن تستطيع مثلاً أن تمنع قلبك من النبض أسرع من المعتاد حين تكون خائفًا من شيىء ما أو حين ترى الفتاة التى تحبها . ولن يفيد لو صرخت فيه "اهدأ" فسوف يستمر فى النبض وكما يريد هو لا كما تريد أنت ، إذ ليس لك أمر عليه.

وهناك كذلك عضلات إرادية، يمكن أن نتحكم فيها ولكننا نتجاهلها، بل إننا لا نعى بها، لأنها أصبحت عضلات مبرمجة. وهذه العضلات تضم ، من بين عضلات أخرى، عضلات التنفس.

ونحن لا نحسن التنفس بسبب آلية هذه العضلات. فهناك فى داخل الرئتين كمية كبيرة من الهواء غير النقى والتى يجب تجديدها لكنها لا تتجدد لأننا نستخدم الرئتين بأقل من نصف إمكاناتها.

والتمرينات التالية تهدف إلى التخلص من آلية عملية التنفس فنحن قادرون على التحكم فى أنفاسنا .

١- التمدد والاسترخاء التام

١- ضع يديك على جوفك وأخرج كل الهواء فى رئتيك، ثم تنفس ببطء بحيث يمتلىء الصدر تمامًا بالهواء ثم أخرج الزفير وكرر ذلك ببطء عدة مرات .

٢- ابدأ مرة أخرى بحيث تضع يديك على مؤخرة القفص الصدرى. انفخ صدرك وابذل أقصى جهدك لتملأ الجزء السفلى من الرئتين بالهواء . كرر ذلك عدة مرات .

٣- نفس التمرين بحيث تكون اليد على الكتفين أو أعلى فى الهواء حاول أن تملأ الجزء العلوى من الرئتين.

٤- تنفس بالطرق الثلاثة السابقة متتابعة بنفس الترتيب.

٢- الاستناد على الحائط

استند بيديك على الحائط ثم تنفس بالطرق السابقة، ثم استند على مرفقيك وكرر التنفس.

٣- الوقوف باستقامة

قف مستقيمًا وكرر حركات التنفس السابقة. لابد من شد كل العضلات فى الشهيق حتى يشترك الجسم بأسره فى التنفس . لابد أن تستجيب كل عضلة لدخول الهواء فى الجسم وخروجه، كما لو كان الواحد يستطيع أن يشعر بالأكسچين يدور مع الدم فى الشرايين ويشعر بالأوردة وهى تحمل ثانى أكسيد الكربون خارج الجسم .

٤- التنفس البطىء

ببطء وبعمق، إسحب الشهيق من فتحة الأنف اليمنى ثم أخرجه من فتحة الأنف

اليسرى . ثم إعكس الحركة.

٥- الانفجار

بعد أن تكون قد سحبت أكبر كمية هواء للداخل إخرجها بعنف ومرة واحدة من الفم يكون الصوت المصاحب للزفير هنا مثل صرخة عدوان . كرر الحركة بحيث يخرج الهواء هذه المرة من الأنف .

٦- التنفس البطىء مع رفع الذراعين

اسحب شهيقًا مع رفع الذراعين عن أقصاهما والوقف على أطراف أصابعك . ثم أخرج الزفير بحيث تعود لوضعك الطبيعى أولاً ثم تكمش الجسم فى أقل مساحة ممكنة.

٧- وعاء الطهى

إغلق الانف بالضغط على فتحتيه معًا واغلق الفم ثم حاول بكل جهدك أن تخرج الهواء . وحين تعجز عن الاستمرار افتح فمك وأنفك وأترك الهواء يخرج مرة واحدة .

٨- تنفس بأقصى سرعة

اسحب أكبر كمية هواء بأقصى سرعة وفى الحال إخرجها بأقصى سرعة . يمكن أن يؤدى هذا التمرين جماعيًا بوجود چوكر ليحدد وقت الشهيق والزفير حيث يبدو اللاعبون كالمتسابقين فى العدو يحاولون تغيير أكبر كمية هواء فى أقل وقت.

٩- تنفس بأقل سرعة

إسحب الشهيق ببطء شديد ثم إخرج الزفير بحيث تجسده بصوت ، وحاول أن تجعل الصوت مسموعًا لأطول وقت .

١٠- تنفس بعمق من الفم

تنفس بعمق من الفم مع إحداث صرير بالأسنان، ثم إخرج الزفير من الأنف .

١١- تنفس بقوة وبوضوح تام

تنفس بقوة- بوضوح تام حسب إيقاع معين - إيقاع القلب مثلاً أو مقطوعة موسيقية (تكون ذات إيقاع واضح) أو صوت منتظم يصدره أحد الممثلين .

١٢- مجموعتان

ينتظم الممثلون فى مجموعتين بحيث تغنى إحدهما لحنًا، وتصاحبه الأخرى بأنفاسها، شهيقًا وزفيراً. وكبداية ولتيسير هذا التمرين يجب أن تكون النغمة بطيئة نسبيًا ، ويمكن بعد ذلك أن تزيد سرعتها تدريجيًا ، بل يمكن بعد ذلك استخدام الايقاعات المعقدة للغاية. ولكننى اكرر أن البداية لابد أن تكون بمقطوعة بطيئة، "بلودانيوب" مثلاً .

١٣- الوقوف فى دائرة

يقف الممثلون فى دائرة ويخرجون زفيرهم مع صوت "آه" ثم يتركون أنفسهم حيث يسقطون على الأرض كما لو كانوا بالون فرغ من الهواء . وينتهون بالاسترخاء التام

على الأرض .

١٤- يتخيل أحد الممثلين أنه يخلع السدادة من جسم ممثل آخر

يتخيل أحد الممثلين أنه يخلع السدادة من جسم ممثل آخر كما لو كان هذا الآخر دمية ممتلئة بالهواء . ويمكن أن يكون الجزء الموضوع به السدادة هو الإصبع أو الركبة أو الأذن أو غيرها . وحين تخلع السدادة ، ويخرج الممثل الهواء بالسرعة العادية وحين يفرغ تمامًا يسقط على الأرض كما لو كان دمية من المطاط فرغت من الهواء . وحينئذ يقترب الممثل من الدمية الفارغة ويمثل أنه يملأها بالهواء فيصدر صوت وحركة مضخة الهواء. ويجب أن تمتلىء الدمية بالهواء بنفس مستوى ضخ الهواء وهو ما لا يحدث أحيانًا. وبعد الوقت الكافى للنفخ دون أية حركة إرادية (كما لو كان دمية حقيقية) ينتفخ الممثل بالهواء بقدر الامكان ويساعده زميله فى الوقوف (فالدمية لن تستطيع الوقوف وحدها) .

يجب أن يشترك فى هذا التمرين عدة ممثلين، فحين ينتفخ الجسم ويقف، يلعب الجميع كطفل يلعب بدميته والتى يجب أن تقفز على الأرض أو ترتد من الحائط (ولكن لا يجب أبداً أن تمشى) . وبعد بضع دقائق، يطلب الجوكر من الأطفال أن يتبادلوا دمياتهم البالونية مرتين أو ثلاثة. وفى النهاية تبدأ الدمى فى إفراغ الهواء ببطء شديد ويقل قفزها وارتدادها شيئًا فشيئًا، حتى تسقط فى النهاية على الأرض وقد فرغت تمامًا .

١٥- A , E , I , O , U

يحتشد الممثلون فى مجموعة ويقف أمامهم ممثل وتنطق المجموعة حروف A , E , I

U , O بحيث يغيرون حجم الصوت وفقًا لاقتراب وابتعاد الممثل منهم، فيرتفع الصوت عند ابتعاده وينخفض عند اقترابه . ويستطيع الممثل أن يتجه لأى مكان فى الحجرة . ويجب على أفراد المجموعة أن يحاولوا توصيل فكرة ما أو شعور ما للممثل فلا تكون الأصوات مجرد ضوضاء .

تنويع

ينتظم الممثلون فى أزواج . يوجه إحداهما للآخر الذى يبعد ٥٠ متراً صوتًا ما ثم يبعد هذا الآخر متراً آخراً فاثنين ، فثلاثة ، فعشرة ، بحيث يعدل الممثل الثانى صوته حسب المسافة، وهكذا ينضبط الصوت على الأذن التى يريد أن تسمعه مثلما تنضبط العين على الشيء الذى تريد أن تراه . ويمكن استخدام الغناء فى هذا التمرين.

١٦- *الممثلون فى مواجهة الحائط*

يقف الممثلون جميعًا جنبًا لجنب ويحاولون ثقب الحائط بأصواتهم - جميعًا ومعًا .

١٧- *مجموعتان متقابلتان*

ينتظم الممثلون فى مجموعتين متقابلتين، وتطلق كل مجموعة العنان لصوت مختلف عن الأخرى فى محاولة لإخضاع الأخرى لصوتها .

١٨- *الصوت والأرض*

يتمدد الممثلون على الأرض بحيث يتصلون بالأرض بأكبر مساحة من أجسامهم، ويمارس الممثلون بهذا الوضع أصواتهم.

١٩- التمدد على منضدة

يتمدد الممثلون بظهورهم على منضدة بحيث تتدلى الرأس خارج المنضدة. يصدر الممثلون صوتًا متصلاً حتى يشعروا بتوقف الصوت فى أزوارهم وعجزهم عن الاستمرار فيتوقفون.

السلسلة الخامسة : الإيقاعات الداخلية

كل منا لديه إيقاع شخصى أو أكثر فهناك إيقاع ضربات القلب، وإيقاع التنفس ، وإيقاع المشى، وإيقاع الضحك ، وإيقاع الحديث، وإيقاع الانتباه، وإيقاع الأكل، وإيقاع الجماع وغيرها .

١- الصور الإيقاعية

فى هذا التمرين اللعبة، يقف ممثل فى الوسط، ويحاول كل واحد بدوره أن يخرج صورة إيقاعية لهذا الشخص توضح نظرتهم له . وبعد أن يمر الدور عليهم جميعًا ، يكررون إيقاعاتهم معًا . بعد ذلك يحاول الممثل أن يتوحد مع هذه "الأوركسترا".

تنويع

يقلد أحد الممثلين إيقاع شخص ما، وحينما يعرف هذا الشخص نفسه، يقلد إيقاع شخص آخر وهكذا.

من المهم جداً فى هذا التمرين- اللعبة أن يحاول الممثل أن يتعمق تمامًا فى الشخص موضوع التقليد- ولابد من تجنب الكاريكاتور تمامًا .

ج - إثارة عدة حواس

يعد النظر أكثر الحواس استخداماً ، لأننا حين نرى لا نجهد أنفسنا بإدراك العالم من خلال الحواس الأخرى والتى تظل كامنة أو ربما تضمر . وعنوان الجزء الأول هنا هو "السلسلة العمياء" وفى تمرينات هذه السلسلة ننكر على أنفسنا النظر وذلك حتى نزيد قدرة الحواس الأخرى على إدراك العالم الخارجى- فنصبح كالمكفوفين الذين تتوافر لديهم قدرات إدراكية تذهلنا نحن المبصرون، أى أننا نؤدى هذه السلسلة من التمرينات كالمكفوفين، مع تميزنا بالقدرة على فتح أعيننا والإبصار بمجرد انتهاء التمرين .

السلسلة العمياء

من الأفضل فى كل ألعاب الكفيف ورفيقه أن تتكرر اللعبة لمرة ثانية يتبادل فيها الكفيف ورفيقه الأدوار .

١- النقطة ، العناق ، المصافحة

يطلب من المشاركين أن يثبتوا أنظارهم على أية نقطة ثابتة فى الحجرة - شباك مثلاً أو خدش فى الحائط أو المدفئة أو غيرها بحيث يختار كل واحد ما يروق له . يغلق المثلون أعينهم ويتقدم كل واحد ببطء ناحية نقطته، وبالطبع إذا تصادم أحدهم بالآخر وظن أنه إنحرف عن طريقه فلابد أن يصحح اتجاهه . وبعد بضع دقائق يطلب الجوكر منهم فتح عيونهم وتصحيح اتجاههم، ليرى كل واحد كم اقترب من هدفه وكم إبتعد عنه . ثم تتكرر المحاولة وفى هذه المرة يختار الذين اقتربوا من علاماتهم علامات أبعد، ويختار الذين ضلوا علامات أقرب . وتتكرر المحاولة مرة ثالثة .

بعد ذلك ، يتزاوج المثلون ويتعانق كل زوج ، وفى منتصف العناق ينفصل كل زوج ويرجع كل واحد عدة خطوات للخلف حتى يعترض طريقه عائق (كالحائط مثلاً) أو

يرجع لعدد من الخطوات متفق عليها من قبل، بعد ذلك، يتقدمون للأمام ويحاولون معانقة نفس الشخص.. وليس شخصًا آخرًا. يتكرر هذا التمرين ثلاثة مرات على الأقل وفى كل مرة يتغير الرفيق .

وفى النهاية تأتى أصعب مراحل التمرين . يتزاوج الممثلون ويتصافحون ثم يغلقون أعينهم وينفصلون (مع الاحتفاظ بأيديهم ممدودة فى وضع المصافحة) ثم يرجعون للخلف حتى يعترضهم عائق ثم يعودون للأمام فى محاولة لمصافحة نفس الشخص .

٢- الضجيج

ينتظم الممثلون فى أزواج ، حيث يلعب أحدهما دور أعمى والثانى رفيقه . يصدر الرفيق ضجيجًا كصوت حيوان ما ، قط أو كلب أو طائر أو غيرها من الحيوانات ويستمع الكفيف له . بعد ذلك يصدر قادة المكفوفين الأصوات التى يقلدونها معًا وعلى الكفيف أن يتبع قائده، فيقف حين يتوقف الصوت، أو يغير اتجاهه إذا تغير اتجاه الصوت. والقائد هنا مسئول عن سلامة تابعه فلابد أن يوقفه إذا كان على وشك التصادم بشخص أو بشىء(وذلك بأن يتوقف عن إصدار الصوت) . ولابد للقائد أن يغير مكانه باستمرار، فإذا كان الكفيف يتتبع قائده بسهولة فعلى القائد أن يبتعد بقدر الإمكان . وعلى الكفيف أن يركز فى صوت قائدة حتى وإن كانت حوله أصوات عديدة. فهذا التمرين يتعامل مع الوظيفة الانتقائية للأذن.

٣- الرحلة الخيالية

ينتظم الممثلون فى أزواج، أحدهما مبصر يقود كفيف. ويمران بين عقبات حقيقية أو خيالية، موجودة فعلاً أو يتخيلها القائد، كما لو كانا يمشيان فى غابة (أو بيئة واقعية أو خيالية يتخيلها القائد) . والكلام هنا ممنوع كما فى كل تمرينات هذا النوع ، ويتم

تبادل أى معلومات مطلوبة بالتواصل الجسدى . وفى سياق تخيل القائد لقصته يصبح عليه أن يؤدى نفس حركات الكفيف كلما أمكن.

وعلى قادة المكفوفين أن ينشروا بعض العوائق فى الحجرة- كراسى أو مناضد أو غيرها- وذلك حتى تصبح العوائق بعضها حقيقى وبعضها خيالى . وعلى الكفيف أن يتخيل المكان الذى يمشى فيه، أهو على وادى نهر الآن ؟ أهناك تماسيح ؟ أهناك أسود ؟ أهناك صخور؟ وهكذا. ويستطيع القائد أن يستخدم اللمس أو الصوت أو النفس كوسيلة للقيادة ولكنه غير مسموح للمكفوفين القيام بأية حركة غير تلك التى يرشدونهم إليها مرشدوهم.

وبعد بضع دقائق، يتوقف التمرين، ويصبح على الكفيف أن يخبر رفيقه بتركيز شديد أين هما من الحجرة ؟ ومن يقف خلفها ؟ إلى غير ذلك من تفاصيل - أى أنه باختصار لابد أن يعطى الكفيف كل المعلومات الحقيقية التى استطاع جمعها بحواسه المختلفة، عدا الإبصار . ثم يحكى القائد قصته ويقارنون الأفكار.

تنويع

فى النهاية يصف الكفيف الرحلة الخيالية و مكانه فى الحجرة .

٤- الكوبرا الزجاجية

ينتظم الجميع فى دائرة (أو فى صفين أو أكثر إذا كان العدد كبيراً) بحيث يضع كل منهم يديه على كتف من أمامه . يغمضون أعينهم ويستخدمون أيديهم فى تحسس خلف الرأس وعنق وكتف الشخص الذى أمامهم. هذه هى الكوبرا قبل أن تتجزأ .

بعد ذلك ، وعند إشارة معينة من الجوكر، تتجزأ الكوبرا ويدور كل واحد فى الحجرة دون فتح عينيه .

تحكى الأسطورة البرازيلية أن هذه الكوبرا ، الكوبرا الزجاجية ، تتجزأ إلى آلاف الأجزاء، ولكن يومًا ما تتجمع هذه الأجزاء التى لاتكون ضارة فى ذاتها ولكنها تصبح أفعى خطيرة للغاية لحظة ما تتجمع لأنها لاتعود الكوبرا الزجاجية كما كانت ولكن تصبح الكوبرا الحديدية .

والواضح أن الكوبرا فى الأسطورة هى الناس ؛ أما فى اللعبة فهى المشاركين الذين يتجولون فى الحجرة لبضع دقائق ، وعند إشارة معينة يحاولون العودة للشخص الذى كان أمامهم وهكذا تتجمع أجزاء الكوبرا . وكما تقول الأسطورة ، قد يأخذ هذا وقتًا طويلاً...

تنويع

نفس التمرين غير أن المشاركين يزحفون على الأرض كالثعابين .

٥- صف أعمى وصف مبصر

صفان متقابلان من الممثلين . يغمض الممثلون فى أحد الصفين عيونهم ، ويتحسس كل واحد بإستخدام يديه وجه ويدى المقابل له . ثم يتفرق الممثلون المبصرون ويحاول كل ممثل من الصف الآخر أن يجد المقابل له بتحسس وجهه ويديه .

تنويع

تمرين من مسرح الصورة . يتخذ كل فرد من أفراد الصف المبصر وضع تمثال معين. يحاول كل فرد من أفراد الصف الأعمى أن يكتشف وضع التمثال المقابل له فى بضع دقائق . ثم يعود لمكانه ويحاول تقليد وضع هذا التمثال ثم يفتح عينه ويقارن نسخته بالتمثال الأصلى .

٦- المغناطيس ، الموجب والسالب

يتجول كل المشاركين فى الحجرة لبضع دقائق وعيونهم مغلقة بحيث يحاول كل منهم عدم الاصطدام بالآخر . ومن الأفضل أن يصالب كل واحد ذراعيه ويغطى مرفقيه بيدية، حتى لايصطدم وجه قصيرى القامة بمرفقه، ولن يصاب أحد طالما كانت الحركة بطيئة. وفى المرحلة الأولى من اللعبة يدير كل واحد ظهره للآخر إذا لمسه – فالمغناطيس فى هذه المرحلة سالب . وهذا التمرين يثير كل الحواس الأخرى إذا لابد أن يجد كل واحد طريقه فى الحجرة دون أن يلمس أحداً من الآخرين .

وبعد بضع دقائق يعلن الچوكر أن المغناطيس أصبح موجب . وهذا يعنى أن يظل الشخصان متلامسين للحظات إذا لمس أحدهما الآخر . وهذا صعب للغاية إذ يجب على المشاركين ألا يتوقفون عن التجوال فى الحجرة ، وهذا يعنى أن الشخصين المتلامسين مضطرين إلى التحرك معًا .. لليسار أو لليمين أو للخلف أو غيرهما من الاتجاهات. وإذا شعر شخصان بالارتياح فى حركتهما معًا فليستمران ، أما إذا شعر إحداهما بأنه مقيد فى حركته فله الحق فى أن يصر على الاتجاه الذى يريده، بشرط ألا يتحول هذا الإصرار إلى ضغط فالهدف من هذا التمرين ليس السيطرة وفرض الحركة . ويمكن أن يرتبط الواحد فى حركته بواحد أو اثنين أو أكثر. ويفضل أن يكون التلامس هنا بأي جزء من أجزاء الجسم عدا اليدين . وفى النهاية يعطى الچوكر إشارة التوقف ويتوقف الجميع، كل فى مكانه. ويستخدم كل واحد يديه فى البحث عن وجه – وجهٍ واحد. وهنا تبدأ أكثر مراحل اللعبة إثارة، إذ يحاول كل واحد أن يترجم ما شعر به حين لمس وجه زميله إلى تمثال، أى أنه يحاول أن يتخيل كيف يبدو هذا الوجه، وهو هنا يبحث عن الملامح العامة للوجه بقدر بحثه عن تفاصيله الصغيرة. ويسمح للشخص هنا أن يلمس الوجه والرأس فقط. ولذا فإن عمليه الترجمة حساسة للغاية وشيقة للغاية. وبعد عدة دقائق ينادى الچوكر بفتح العيون ومقارنة تمثالهم بالصورة التى أمامهم .

٧- النحت السويدى المركب

ينتظم الممثلون فى مجموعتين، إحداهما مبصرة تقود الأخرى العمياء. ينادى كل مبصر على أحد المكفوفين فيتبعه. يغير المبصرون أماكنهم باستمرار وعند لحظة معينة يتوقفون تمامًا ويستمرون فى النداء . ويكون النداء فى الغالب بطىء للغاية. وحين يصبح المكفوفين على مقربة من مرشديهم، يأخذهم مرشديهم باليد ويصنعون بأجسامهم تمثالاً مركبًا تلتحم فيه أجسامهم جميعًا- أى تمثال واحد وأجسام عدة.

بعد ذلك يبتعد المبصرون ويعيدون تشكيل هذا التمثال بأجسامهم، بحيث يتخذ كل مبصر وضع رفيقه الكفيف، ويجب أن يكون التمثالان متماثلين تمامًا (أو يمكن أن يكون إحداهما عكس الآخر أى كصورة الآخر فى المرآة- ولكن يجب أن يكون واضحًا من البداية أى الحالتين سوف يستخدم) .

وحين ينتهى التمثال الثانى، ينادى الجوكر على التمثال الأعمى والذى يجب أن يتجه إليه بأركانه الأربعة فى آن واحد ببطء ثم يوجه الجوكر التمثال الأعمى للتمثال المبصر وهناك يحاول كل واحد أن يتعرف على مرشده. وحين يظن أنه نجح يذكر اسمه هو (أى إسم الكفيف) فإذا كان فعلاً قد نجح، يرد المرشد "نعم" وحينئذ يستطيع الكفيف أن يفتح عينيه ويخرج من اللعبة، ولكن المرشد يظل كما هو حتى لا يتغير وضع التمثال وهكذا حتى ينتهى التمرين بأن يجد كل كفيف مرشده.

٨- مصاص دماء ستراسبرج

تفوح رائحة الخطر من العنوان وكذلك من التمرين نفسه. والتمرين كما يلى : يتجول الجميع فى الغرفة وعيونهم مغلقة ، وأياديهم تغطى مرافقهم على النحو الذى وصفناه فى تمرين "المغناطيس، الموجب والسالب" . يحاول الجميع ألا يصطدم أو يلمس أحداً من الاخرين. يضغط الجوكر برفق على عنق أحد المشاركين والذى يصبح أول مصاص دماء، فيفتح ذراعيه ويصرخ صرخة مرعبة ويبدأ فى البحث عن عنق أخرى يحول صاحبها إلى مصاص دماء . وتفيد الصرخة هنا فى أن ترشد المشاركين إلى مكان مصاص الدماء فيبتعدون عنه .

يبحث مصاص الدماء عن عنق أخرى ، ويضغط عليها برفق فتصرخ الضحية الثانية برعب وتفتح ذراعيها أمامها، وهكذا يصبح هناك اثنين من مصاصى الدماء ثم ثلاثة ثم أربعة وهكذا .

وأحياناً يمسك مصاص الدماء مصاص دماء آخر وهنا يطلق الآخر صيحة فرح تعنى أن مصاصًا تحول إلى إنسان ، وتعنى كذلك أن هناك مصاص دماء قريب منه ، وهكذا يفر الآخرون من هذه المنطقة.

ومن الغريب (ولكن من المفهوم) ذلك الشعور بالارتياح الذى يختبره المشاركون حين يتحولون إلى مصاصى دماء ، فهم الآن يطاردون الآخرين بعد أن كانوا يهربون

منهم . وهذه التقنية تتكرر بلاشك فى كل المواقف التى يصبح فيها المضطهد مضطهد. بل أكثر من ذلك، فمن ناحية، يتحول المضطهد (المشارك) إلى مضطهد (مصاص دماء) فيتخلص من الاضطهاد ومن الخوف ومن العذاب ، فلم يعد ضحية بل أصبح أداة للتعذيب هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، ينمى المشاركون فى أنفسهم تقنية الصراع إذ إنهم يدركون أن مواقف القهر يمكن أن تزول وتختفى. وكلا الناحيتين تنطلقان جنباً لجنب .

٩- العربة العمياء

يقف شخص فى المقدمة وهو العربة وخلفه شخص آخر يقود "العربة العمياء" فإذا ضغط بإصبعه فى منتصف ظهره فهذا يعنى للأمام، وإذا ضغط بإصبعه على كتفه اليسرى فهذا يعنى الاتجاه ناحية اليسار (أى الاتجاه الأقرب للكتف وكلما زادت شدة الضغطة ، كلما زادت حدة الانكسار) وبالمثل مع الكتف اليمنى، أما الضغط على العنق فمعناه تحويل الاتجاه للاتجاه العكسى. وبالطبع يجب على كل عربة أن تتفادى التصادم بالعربات الأخرى... فلن يكون فى اللعبة عربة واحدة. وتتوقف العربات حين يتوقف سائقوها عن لمسها (مثل سيارات المصد) وتتغير السرعة حسب ضغطة الإصبع- خفيفة فتقل السرعة أو شديدة فتزيد السرعة .

١٠- ما هذا؟

يقف الممثل وعيناه مغمضتين ويداه خلف ظهره، يحاول الممثل أن يكتشف ببقية جسمه الشيىء الذى يلمسه- كرسى أو قلم أو كوب أو ورقة أو وردة أو غيرها . وهذا التمرين ينبه بشدة كل أجزاء الجسم التى تلمس الشيىء.

ولزيادة تعقيد هذا التمرين يمكن أن يطلب من الشخص التعرف على أكثر من شيىء فى وقت واحد . كأن يطلب منه التعرف على كل الأشياء الموضوعة على منضدة، أو كل الأشياء فى دولاب أو كل الأشياء فى مطبخ وهكذا .

١١- رائحة اليد

صف من المبصرين يمر على شخص مغمض العين فيذكر كل واحد منهم اسمه ويعطيه يديه ليشمها. وبعد أن يمروا عليه جميعًا (نفترض أنهم خمسة) يعودون بترتيب مختلف وعلى الكفيف أن يذكر اسم الشخص وأن يتذكر رائحة يديه .

١٢- معضلة الشكل 8

يقف ممثلان على بعد مترين من بعضهما . ينتظم الممثلون فى صف ويحاولون رسم الرقم 8 حولهما .

تنويع

التزلج المتعرج . ينتظم أربعة أو خمسة ممثلين فى صف ، ويتزلج الباقون (بالمشى) من بينهم مغمضى العين.

١٣- حارس المرمى

لعبة الثقة. يقف ستة ممثلين جنبًا لجنب غير متباعدين ليشكلون شبكة الأمان . يقف أمامهم ممثل على بعد بضع خطوات وهذا الممثل هو حارس المرمى . وعلى بعد ستة أمتار تقف مجموعة أخرى فى مواجهة هذه المجموعة . وواحد تلو الآخر ينظرون للحارس ويغمضون أعينهم ويجرون نحوه بأقصى سرعة . وعلى الحارس أن يحاول مسكهم واحد تلو الآخر من الخصر ، فإذا فلت أحدهم يمكن أن يمسكه أعضاء الشبكة الستة. وأهم ما فى هذا التمرين ألا يحاول اللاعب إبطاء سرعته عند الاقتراب من الحارس . فهذا التمرين اختبار للشجاعة. وأساسه ألا نبطىء أو نتوقف قبل الوصول للحارس .

١٤- يجثو أحدهما والعين مفتوحة

ينتظم الممثلون فى أزواج، يجثو أحدهما على إحدى ركبتيه والعين مفتوحة. يجلس الآخر على ركبة الممثل الأول ويكون مغمض العين. يقوم الممثل الثانى ويمشى سبعة خطوات للأمام ثم يعود ويجلس على نفس الركبة. يمكن للممثل الأول أن يوقف الكفيف إذا أوشك على السقوط عند الجلوس فى مكان خطأ.

١٥- إرسم جسمك

فى العادة نقوم بهذا التمرين فى بداية الندوات وفيه يتمدد المشاركون على الأرض حيث يركز كل ممثل على جسمه ككل واحد، ويركز كذلك على جزء من أجزائه على حدة: الأصابع، الرأس، الفم، اللسان، الساقين، العينين، الشعر، السرة، العنق، المرفقين، الكتفين، العمود الفقارى وهكذا. ويحاول كل واحد تحريك الجزء الذى يركز عليه .

وبعد بضع دقائق من التركيز، يعطى الجوكر صحيفة ورق لكل منهم (ويجب أن تكون الأوراق جميعًا ذات حجم واحد) يوزع الجوكر كذلك أقلام رصاص أو أقلام حبر مصنوعة من الخشب (وتكون كتابة الاقلام بلون واحد بقدر الإمكان، أو لا تدع المشاركين يرون ألوانها) ويطلب الجوكر من كل واحد أن يرسم جسمه دون أن يفتح عينيه. بعد ذلك يطلب الجوكر منهم أن يكتب كل واحد اسمه على ظهر ورقته دون أن يفتح عينيه أيضًا . ثم يجمع الجوكر الرسومات ويضعها على الأرض بأى ترتيب ويطلب منهم أن يفتحوا أعينهم ويشاهدوا هذه الصور. ويسأل الجوكر الممثلين عن أكثر ما أذهلهم فى هذه الرسومات- هل الاجسام عارية أم كاسية ، راقدة أم واقفة، فى استرخاء أم فى عمل، متصلة بالأشياء أم منطوية على نفسها، وهل يتضح فى هذه الرسومات تفاصيل هامة مثل العينين أو الأعضاء التناسلية أم الخطوط العريضة فقط؟.

وفى النهاية يدعو الجوكر الممثلين إلى التعرف على رسوماتهم ويفيد هذا التمرين على نحو ملحوظ فى زيادة حساسية المشاركين : فأولاً يركز كل ممثل على جسمه كوحدة واحدة ، و ثانيًا يحاول كل واحد أن يرسم بيده ما شعره وفى النهاية ، بعد التمرين، يفحص المشاركون أنفسهم وحركاتهم وطريقة جلوسهم وطريقة الاقتراب من الآخرين وهكذا . وهذا التمرين يعمق من شعور المشاركين بأننا جميعًا ، أولاً وأخيراً، جسداً واحداً فربما نستطيع صياغة أكثر الأفكار المجردة عمقًا أو نتوصل إلى أكثر الاختراعات تعقيداً ولكن هذا يحدث لأننا نملك قبل كل شىء جسداً - قبل أن يكون لنا إسمًا، كان لنا جسداً ! ولكننا نادراً ما نفكر فى أجسادنا كمصدر لكل المتع والآلام، مصدر لأى معرفة وأى بحث وأى شيىء!

وفى الغالب نؤدى هذا التمرين قبل لعبة "أقنعة الممثلين أنفسهم" كما سنذكر فيما بعد.

١٦- الصلصال المشكل

يماثل هذا التمرين فى معظمه نفس التمرين السابق، الاختلاف الوحيد أننا نستخدم الصلصال بدلاً من صحيفة الورق. وعند استخدام الصلصال، تستطيع العودة لتعديل تفاصيل قد شكلت من قبل ، ولكنك لا تستطيع هذا عند استخدام الورق، فإذا رسمت الرأس مثلاً فعليك بالطبع أن تتذكر أنك رسمت الرأس ، لكنك لا تستطيع العودة لتعديلها .

١٧- المس اللون

يعطى الجوكر للممثل (الكفيف) خمسة قطع من القماش بحيث تكون جميعًا من نفس الشيىء (جميعها جوارب أو قمصان أو غيرها) لكنها بخامات مختلفة وألوان مختلفة. يتحسس الممثل كل قطعه ويحاول التعرف على لونها.

١٨- الكفيف والقنبلة

ممثل مغمض العينين يحوطه الأخرون . يتخيل الكفيف أن قنبلة سوف تنفجر إذا لمس أى شخص أكثر من ثانية . وفى كل مرة يلمس فيها شخص يبتعد أكبر مسافة ممكنة وبسرعة ، وينمى هذا التمرين الحواس بصورة مذهلة.

١٩- ابحث عن اليد

ينتظم الممثلون فى أزواج، يلمس كل واحد يد رفيقه ثم يفترقان ويتجولان لبضع دقائق فى الحجرة، ثم يحاولان العثور كل على يد الآخر بلمس كل الأيادى التى تقابلهما .

٢٠- سرينة الخطر

هذه اللعبة صعبة للغاية ودقيقة للغاية ، وفيها يفكر كل ممثل فى صورة من صور القهر التى تعرض لها فعلاً، ثم يغمض الممثلون أعينهم ويتجمعون فى منتصف الحجرة. يصدر أى ممثل صوتًا ما (صرخة أو أنيناً أو صيحة أو عويلاً) بحيث يترجم هذا الصوت ذلك القهر الذى تعرض له . يأخذ الچوكر هذا الشخص فى نزهة حول الحجرة وفى النهاية يتوقفان فى أحد الأركان . ويتكرر نفس الشيىء مع شخص ثان فثالث فرابع ليشغلوا أركان الحجرة الأربعة. ومن المهم أن يختار الچوكر أربعة يكونون قد أصدروا أصواتًا مختلفة . ثم يطلق الأربعة أصواتهم معًا. يستمع الواقفون فى الوسط لهذه الأصوات ثم ينضم كل واحد لأكثر الأصوات تجسيداً لصورة القهر التى تعرض لها. وهكذا تتشكل أربعة مجموعات. بعد ذلك يفتح الجميع عيونهم ويشكلون أربعة دوائر . وفى كل مجموعة يحكى واحد لمجموعته عن صورة القهر التى كان يتذكرها . ولا عجب أن تكون القصة التى يحكيها شخص ما فى إحدى الدوائر هى فى معظمها قصة كل أفراد الدائرة، فقد عانوا جميعًا من نفس الفكرة ومن نفس صورة القهر .

٢١- ابحث عن ظهر مناسب

اغمض عينيك، أجلس على الأرض، تجول فى الحجرة ، حاول أن تجد ظهراً مناسبًا . أدى تمرين "دفع الواحد للآخر "كما ذكر من قبل .

٢٢- من قال " آه "

يغمض الجميع عيونهم ويتجولون فى الحجرة . يختار الجوكر (باللمس) شخصًا ما ليقول "آه" بأية طريقة تعجبه . يحاول الباقون تحديد هذا الشخص.

٢٣- اليد الموسيقية

يجلس الجميع فى دائرة وعيونهم مغمضة . يضع كل ممثل يده اليسرى فوق يد زميله على اليسار ، ويده اليمنى تحت يد زميله على اليمين . وهكذا يتحكم فى حركة اليد اليسرى لجار اليمين ويتحكم جار الشمال فى حركة يده اليسرى . يحرك الممثلون أياديهم اليمنى على نحو موسيقى منتظم ويتركون أياديهم اليسرى تتحرك حسب حركة جيرانهم . ثم ينادى الجوكر "الرأس" فتشترك الرؤوس فى الحركة ثم "الصدر" ثم " قف" ثم يشترك كل الجسم فى الرقص ، ثم ينادى الجوكر "غناء" (والعيون هنا مازالت مغمضة) وهكذا تقف المجموعة وتتمايل وتغنى معًا . وفى النهاية يفتح الممثلون عيونهم .

تنويع

نفس التمرين ولكن اليد المسيطرة تكون فوق اليد التى تسيطر عليها وليس تحتها .

سلسلة الفضاء

هذه المجموعة كسابقتها تنبه كل الحواس .

١- بدون ترك خطوة واحدة خالية فى الحجرة

يجول الممثلون فى الحجرة بالخطوة السريعة بحيث تبقى المسافة بينهم وبين الآخرين بصورة أو بأخرى متساوية وبحيث ينتشرون فى كل الحجرة . من وقت لآخر ينادى الچوكر "قف " وهنا يتوقف الجميع فى الحال - وعندما يتوقفون لا يجب أن يكون هناك خطوة واحدة خالية فى الحجرة .

ومن الأساسيات هنا ألا يتوقف أحد قبل أن يقول الچوكر "قف" ، فإذا رأى واحد مكانًا خاليًا فعليه أن يتوجه إليه ويشغله لكنه لن يستطيع أن يتوقف فى هذا المكان وهكذا سيصبح المكان خاليًا بعد لحظة إلا إذا شغله آخر ، ولكن هذا الآخر لن يستطيع أن يتوقف هناك ... وهكذا

٢- ينادى الچوكر على رقم بدلاً من " قف "

وحين ينادى الچوكر على رقم ما ، لابد أن ينتظم الممثلون فى مجموعات بحيث يكون الرقم هو عدد أفراد كل مجموعة . وبأقصى سرعة تنشر كل مجموعة أفرادها على مسافات متساوية بحيث لا يبقى بالحجرة مكانًا خاليًا.

٣- ينادى الچوكر على رقم وشكل هندسى

كأن يقول مثلاً "أربعة دوائر" أو "ثلاثة معينات" أو "خمسة مثلثات" أو غيرها . على المشاركين أن ينتظموا فى الشكل الهندسى الذى يذكره وبنفس العدد.

٤- ينادى الچوكر على رقم وجزء من أجزاء الجسم

فإذا قال الچوكر مثلاً "ثلاثة أنوف وسبعة أقدام" فلابد أن تتلامس سبعة أقدام وثلاثة أنوف.

ومرة أخرى لابد ألا يبقى مكانًا خاليًا ، فالمجموعات التى تفصل بينها مسافات متساوية لابد أن تشغل المكان كله .

٥- ينادى الچوكر على لون ما وملبس ما

ينادى الچوكر على لون ما وملبس ما - ويمكن أن ينادى على جزء من أجزاء الجسم بدلاً من الملبس - فينتظم الممثلون فى مجموعات تصور ما وصفه . ومرة أخرى تنتشر المجموعات فى كل الحجرة وعلى مسافات متساوية .

٦- يجرى المشاركون ببطء

(والجرى البطىء ليس مرادفًا للمشى السريع) ينادى الچوكر من وقت لأخر "التحام" فيلتحم الممثلون فى الحال فى مجموعات ثلاثية أو خماسية أو أكثر ولكن بدون توقف، إذ لابد أن يستمر الجميع فى الجرى مما يزيد الأمر صعوبة. ثم يقول الچوكر "انفصال" وفى الحال ينفصل الجميع عن بعضهم . ويتكرر النداءان ويستمر المشاركون فى محاولة شغل أى مكان فى الحجرة.

٧- يلمس المشاركون بعضهم البعض

يتلامس الممثلون بأيديهم وأقدامهم وهم يتجولون فى الحجرة بحيث لا يظل أحدهم منعزلاً تمامًا عن الآخرين. ينادى الچوكر "قف" ويقف كل واحد فى مكانه ، ولكن يجب أن يكون كل واحد قادراً على لمس الآخرين بكلتا يديه وبإحدى ساقيه على الأقل،

بحيث لا يظل واحد من الممثلين منعزلاً فى ركن من أركان الحجرة . وحين يتوقف الممثلون ويتلامسون يصبحون كنسيج العنكبوت .

سلسلة ألعاب التكامل

١- غرزت قدماه فى الطين

يطارد اثنان من الممثلين بقية زملائهم ويحاولان الإمساك بهم وحين يمسكان بواحد يبقى فى مكانه واقفًا وقدماه منفرجتين، ولا يستطيع العدو ثانية إلا إذا مر ممثل آخر من بين ساقيه. وتنتهى اللعبة إما برغبة الممثلين فى التوقف للإرهاق أو بتثبيتهم جميعًا .

٢- لعبة القبعة

ينتظم الممثلون فى فريقين متواجهين يفصل بينهما مترين أو ثلاثة، وكل فريق من ستة أعضاء. يتم ترقيم الفريقين بترتيب معاكس فيكون رقم واحد مواجهًا لرقم ستة من الفريق الآخر ، ويكون اثنان أمام خمسة وهكذا . يقف شخص فى الوسط ويحمل قبعة (أو شىء مشابه) وينادى الشخص على رقم . فإذا قال مثلاً "أربعة" فإن العضوين اللذين يحملان رقم أربعة يجريان بسرعة للوسط دون أن يتعديا خط الوسط، ويحاول كل منهما أخذ القبعة، فإذا أخذها أحدهما فلا يجعل خصمه يلمسه فإذا لمسه فقد خسر.

ويستطيع الشخص الواقف فى الوسط أن ينادى على رقمين أو ثلاثة ، وهكذا يتقدم أربعة أو ستة لاعبين يحاولون أخذ القبعة .

تنويع

نسخة إنجليزية يطلقون عليها "الكلب و العظمة" - نفس التمرين السابق .

غير أن المنادى يقف فى نهاية الصفين، وتوضع القبعة على الأرض بين الفريقين. فإذا أخذ لاعب القبعة ولمسه خصمه قبل أن يعود للصف فإنه يرمى القبعة فى مكانه ويحاول كلا اللاعبين أن يأخذ القبعة مرة أخرى ودون أن يلمسه الآخر .

٣- متبارزون ثلاثة من أيرلندا

أ- لاعبان متقابلان . يحاول كل منهما أن يطأ قدم زميله (برفق) دون أن توطأ قدمه.

ب- لاعبان متقابلان . يضع كل منهما يديه على ركبتيه وتنتقل اليدان من ركبة لأخرى - يحاول كل منهما أن يلمس ركبة زميله دون أن يلمسه زميله .

ج- لاعبان متقابلان . اليد اليسرى مفتوحة خلف الظهر بحيث تكون باطن اليد للخارج. يفرد كلاهما سبابة اليمنى للأمام كالسيف ، ويحاول طعن يد خصمه المفرودة.

٤- مجموعات صغيرة

هذه اللعبة نسخة من لعبة يعرفها كل الأطفال . وهى لعبة تتميز بجذب انتباه المشاركين وزيادة تركيزهم . وفيها ينتظم المشاركون فى ثلاث أو أربع مجموعات ثلاثية (أو أكثر) بحيث تنتظم كل مجموعة فى صف ، واحد تلو الآخر . وكل المجموعات تبتعد عن بعضها البعض بمسافة متساوية ، وكلها متجهة نحو نقطة مركزية. يلعب شخصان لا ينتسبان لأى صف دورى الصياد والطريدة ولابد أن تهرب الطريدة من الصياد ، وحين توشك على الوقوع فى يده فإنها تقف مكان أول أو آخر شخص فى أى صف. فإذا وقفت فى مقدمة الصف يصبح الشخص الأخير من هذا الصف هو الطريدة، ولابد أن يهرب، وإذا وقفت فى آخر الصف يهرب الواقف فى المقدمة وإذا أمسك

الصياد بالطريدة يتبادلان الأدوار فى الحال وتستمر اللعبة .ولزيادة تعقيد اللعبة، يمكن أن يعد الواقفون فى المقدمة من واحد حتى عشرين ثم يهربون هم أيضًا وبذلك يصبح صياد واحد وأكثر من طريدة . ولا يجب أن يكون هناك أكثر من ثلاثة أشخاص فى الصف الواحد.

٥- صباح الخير

يقول كل ممثل "صباح الخير" (أو أى تحية تناسب وقت اللعبة) لكل الممثلين وفى نفس الوقت يصافحهم بحيث تكون إحدى يديه دائمًا مشغولة بمصافحة آخر، وبذلك لا تنسحب يده الأولى لمصافحة ثان إلا إذا كانت الثانية قد بدأت فى مصافحة ثالث .

٦- القط والفأر

هذه اللعبة تنويع على لعبة معروفة مشابهة للعبة "المجموعات الصغيرة" . فكل واحد له زميل يمسك يديه ويتجولان فى الحجرة، عدا شخصين يظلا كل واحد دون رفيق، إحداهما القط والآخر هو الفأر. ويطارد القط الفأر كالمعتاد فإذا أراد الفأر أن يفلت من مطاردة القط فإنه ينضم لزوج من الأزواج ، فيقف فى إحدى الطرفين مما يعنى أن الشخص فى الطرف الآخر سيصبح الفأر وعليه أن يهرب . ولايجب أن يكون هناك أكثر من شخصين معًا . وكما فى لعبة "المجموعات الصغيرة"، يمكن أن يتناول القط والفأر الأدوار إذا أوقع القط بالفأر.

تنويع

لايتحول الشخص الذى أمسك الفأر بيدى زميله إلى فأر ولكن إلى كلب. ويطارد الكلب القطة. وتستطيع القطة أن تهرب من مطاردة الكلب بأن تمسك يدى أى شخص من الأزواج. ولا يتحول الشخص الذى أمسكت القطة بيدى زميله إلى قطة ولكن إلى كلب أكبر . ويطارد الكلب الأكبر الأصغر.. وهكذا تستمر اللعبة بتخيل حيوانات أكبر .

٧- النتائج (Cadavre éxquis)

إقتبست هذه اللعبة عنوانها الفرنسى " الجثة الجميلة " من الشعر السيريالى ، ويمكن أداء هذه اللعبة كلعبة لفظية أو لعبة يستخدم فيها الرسم . وعند استخدام الرسم، يقوم أحد الممثلين برسم أى شيء - غالبًا ما يكون جسم يبدأ من الرأس .ثم يطوى الممثل الورقة بحيث لا يظهر من الرسم سوى جزء صغير، ويرسم ممثل آخر على نفس الورقة جزء آخر من جسم الإنسان ثم يطويها بحيث لا يظهر من الرسم سوى جزء صغير وهكذا . وفى النهاية ، تفتح الورقة ليرى الممثلون إنتاجهم .

أما فى النسخة اللفظية، فإن ممثلاً يبدأ قصة ولا ينهيها إذ يستكملها ممثل آخر وهذا الآخر يقص جزء ثم يعطى الفرصة لثالث وهكذا حتى تشترك كل المجموعة فى القصة . ويمكن أن نستخدم نفس فكرة الرسم هنا. فيدخل الممثل الأول ويقص جزءه ثم يدخل الممثل التالى فيعيد له الممثل الأول آخر كلمات قالها . ويمكن استخدام مسجل، حيث يتم الاستماع للقصة كاملة فى النهاية .

د - رؤية ما ننظر إليه

هناك ثلاثة مجموعات رئيسيه من التمرينات التى تساعدنا على رؤية ما ننظر إليه وهى مجموعة المرآة، ومجموعة النحت أو التشكيل ، ومجموعة الدمية . وتشكل هذه المجموعات الثلاث على وجه الخصوص رصيداً لمسرح الصورة وهى كذلك جزءاً هامًا من عملية تطوير نماذج مسرح المنتدى .

وهذه التمرينات تعمل على تنمية القدرة على الملاحظة عن طريق "الحوارات المرئية" بين اثنين أو أكثر من المشاركين، وبالطبع يستبعد الاستخدام المتزامن للغة المنطوقة، فاستخدام الكلمات فى مسرح الصورة قد يشوش على لغة الصورة أو قد يهيمن عليها. وبالمثل يجب تجنب تلك الإشارات الرمزية التى تعنى "موافق" أو "نعم" أو "لا" وكل الإشارات التى تحل محل كلمات بعينها .

وأحيانًا يكون الصمت المطلوب لهذه التمرينات عائقًا عند البعض - فالصمت يمكن أن يكون فى البداية مضجر بل ومرهق أيضًا - غير أنه كلما زاد تركيز المشاركين، كلما زاد ثراء الحوار وكلما اكتشفوا سحر هذه التمرينات .

ويمكن أن تؤدى هذه التمرينات كل على حدة ، فكل تمرين له تطبيقاته ووظائفه الخاصة، غير أن أدائها فى تعاقب دون انفصال يعد من دواعى تحفيز المشاركين، فهذا التحفيز لا يتوافر فقط فى كل تمرين على حدة بل فى الانتقال من تمرين لآخر فهذا الانتقال قد تزيد ثماره على ثمار التمرينات التى يربط بينها . وهذا واضح على وجه الخصوص فى التغييرات الثلاثة فى التمرين الثامن فى سلسلة المرآة كما سيذكر .

سلسلة المرآة

يمكن أن تستمركل فقرة من فقرات هذه السلسلة لدقيقة أو اثنتين أو ثلاث ، ويمكن أن تستمر لأطول من ذلك- إذ إن طول الفقرة أو قصرها يعتمد على مدى تجاوب المشاركين وتعاونهم وإسمتاعهم بالتمرين وأهدافهم منه. ولعل أهم ما يجب ذكره عن أداء هذه التمرينات أن يكون الأداء دقيق ومفصل ومتقن وثرى فى اكتشافاته بقدر الإمكان .

١- المرآة المستوية

ينتظم المشاركون فى صفين متقابلين، ينظر كل واحد فى عينى المواجه له ، حيث يمثل أحد الصفين "الموضوع" - الناس- ويمثل الصف الآخر "الصورة" . ويبدأ التمرين ، فيقوم كل واحد من الصف الأول بسلسلة من الحركات والتعبيرات وعلى "الصورة" أن تقلدها حتى أقل التفاصيل .

ولا يجب أن يكون "الموضوع" عدو "صورته" - فالتمرين ليس منافسة والفكرة ليست القيام بحركات صعبة يستحيل تقليدها . الفكرة، على النقيض من ذلك، هى البحث عن تزامن حركى متقن ، البحث عن تركيبة حركية يمكن "للصورة" إعادة إنتاجها بصورة دقيقة. ويجب أن يصل مدى دقة التزامن الحركى إلى درجة لا يستطيع معها المشاهد أن يستنتج من يقلد من . ويجب أن تكون كل الحركات بطيئة (حتى تستطيع "الصورة" إعادة إنتاجها بل والتنبوء بما يتبعها من حركات) ويجب أن تفرز كل حركة الحركة التالية لها على نحو طبيعى . ويجب على المشاركين أيضًا أن ينتبهوا إلى أدق التفاصيل، سواء تلك الخاصة بحركات الجسد أو بتعبيرات الوجه.

٢- الموضوع والصورة يتبادلان الأدوار

بعد بضع دقائق، يعلن الجوكر أن الصفين سوف يتبادلان الأدوار ، وعند إشارة

معينة يصبح الموضوع صورة، والصورة موضوع . وهذا التحول يجب أن يتم دون توقف ودون التأثير على دقة الحركات، ويمكن تحقيق ذلك بطريقة مثلى بأن تستمر الحركة التى تحدث وقت التغيير وتكتمل دون أى شعور بتعطيل الحركة أو حشرجتها . ومرة أخرى لا يجب أن يشعر من يشاهد الصفين بعملية تغيير الأدوار ويمكن تحقيق ذلك إذا كان تزامن الحركة وتقليدها متقنين.

٣- الموضوع / الصورة والصورة / الموضوع

وبعد عدة دقائق، يعلن الچوكر أنه عند إشارة معينة سيصبح المشاركون فى كلا الصفين صورة وموضوع فى آن واحد . وحين يعطى الچوكر الإشارة يصبح من حق كل واحد أن يؤدى كل مايروق له من حركات ، وفى نفس الوقت عليه أن يقلد حركات زميله ويجب أن يتم ذلك دون هيمنة أحدهما على الآخر ، فمن المهم للغاية أن يشعر كل واحد أنه حر تمامًا فى حركاته ، ولكن فى نفس الوقت عليه أن يراعى زميله وذلك بتقليد حركاته بقدر الإمكان . الحرية والشعور بالآخر إذن شرطان مهمان للتمرين . وسوف ترى أن الهدف فى كل هذه السلسلة ليس مطلقاً القيام بحركات يصعب أو يستحيل تقليدها، كما أن السرعة هنا ليست مطلوبة، بل على النقيض تمامًا . ومفتاح هذه التمرينات هو التزامن الحركى والإخلاص فى التقليد .

والتواصل حتى هذه اللحظة يكون قاصراً تمامًا على التواصل المرئى ويجب أن يتركز انتباه كل واحد على رفيقه – ويكون التركيز فى البداية على العينين ثم على الجسم كله من خلال دوائر متحدة المركز . ولا ننصح بمراقبة اليدين والقدمين فسوف يدخل هؤلاء فى مجال النظر ، على نحو طبيعى ، حين تركز على العينين وتنطلق منها لمتابعة حركة الجسم.

٤- تتشابك الأيادى جميعًا

مرة أخرى يعلن الچوكر عن إشارته ثم يعطى الإشارة، وحين يعطى الإشارة يمسك

كل واحد يدى زميليه- عن يمينه وعن يساره . مازال الممثلون هنا فى صفين متقابلين حيث يركز كل واحد نظره على رفيقه، ولكن عنصراً جديداً يدخل اللعبة هنا، فالتواصل هنا لم يعد قاصراً على التواصل المرئى فقط بل أصبح جسديًا أيضًا . فهناك مثير بصرى من الأمام ومثير جسدى من على الجانبين . ولابد لكل واحد أن يستجيب للمثيرين . افترض مثلاً أن أحد المشاركين قام بحركة لم يجد فى أدائها إعاقة من جاره على يمينه ويساره ولكن رفيقه المواجه له لم يستطع أداءها بسبب حركة جاريْه التى لا توافق هذه الحركة ، فى هذه الحالة يجب على صاحب الحركة أن يخطو بسرعة خطوة للخلف حتى لا يخرق تزامن الحركة ودقة تقليدها . وإذا كانت الحركات بطيئة ومتصلة فإن خرقًا لن يصيب إطراد عملية "الاستثارة" الجسدية والمرئية التى تعمل على تماثل الصفين . ودائمًا يجب أن يكون أحد الشخصين صورة للآخر بحيث يحافظ على حريته وفى نفس الوقت يحافظ على مسئوليته فى تقليد رفيقه (فى حدود المتاح له من الحركات الجسدية) .

٥- صفان يشكلان منحنى

يأخذ الجوكر الشخص الواقف على رأس أحد الصفين ويمشى به بحيث يصبح الصف على شكل حدوة الفرس. أما الصف الآخر فيصبح منحنى مواجه .

وحين يبتعد أعضاء الصف الثانى وهم يصنعون المنحنى فإن أعضاء الصف الأول يبتعدون أيضًا فهناك مرآة قطعة واحدة وطويلة بين الصفين. وهكذا يقترب أحد الصفين كلما اقترب الآخر ، ولكن لابد من وضع مساحه تصورية فى الاعتبار ، حتى لا يصطدم ممثل بالمواجه له وهو يلعب دور المرآة . ولابد أن تستمر عملية تركيز النظر على العين .

ويضيف المنحنى هنا عنصراً أساسيًا وجديداً فى مسار اللاعبين فبعد أن مروا بمرحلتى التواصل المرئى الفردى المباشر والتواصل المرئى الجسدى (المرئى مع المواجهون لهم والجسدى مع جيرانهم) فإنهم يدركون هنا أن كل صف يشكل مجموعة، بمعنى أنهم يبلورون هنا كل التمرين على الرغم من أن نطاق إبداعهم مازال مقصوراً على

التواصل الجسدى .

٦- المجموعات المتماثلة

يعطى الچوكر إشارة بأن يترك كل واحد يدىَ زميليه مع عدم توقف التمرين . وبهذا ينقطع التواصل الجسدى لكن لاينقطع وعيهم بالحيز الكلى ولا بالمرآة التى تقسم الحجرة . وفى ضوء هذا ، يصنع كل صف تمثال جماعى بحيث يتماثل مع الصف الآخر . وأحيانًا يقلد أحد الصفين تمثال الآخر (ولايجب أن ننسى أن كل صف من الصفين "موضوع " و " صورة " فى آن واحد ، ومثلما رفضنا هيمنة شخص على آخر على المستوى الفردى فإننا نرفضها هنا ، إذ لابد أن تراعى كل مجموعة فى حركتها المجموعة الأخرى) وأحيانًا تنقسم المجموعة إلى مجموعات صغيرة ، ولكن لايجب أن تتحول كل مجموعة صغيرة إلى مجموعة أفراد منفصلين - فعلى الأقل يشترك إثنان أو ثلاثة ، إن لم يكن كل أفراد المجموعة ، فى تماثيل المجموعة المشتركة.. مع التركيز الشديد على التفاصيل ودقة التزامن .

٧- تحطم المرآة

وحين تتحطم المرآة ، نعود مرة أخرى للأزواج المتقابلة ، كل يشاهد الآخر ويقلد حركاته تمامًا ، دون هيمنة أحدهما على الآخر . ولكن لكل زوج الآن مرآته الصغيرة الخاصة ، فالمرآة الكبيرة التى كانت تقسم الحجرة قد تحطمت الآن وانتشرت كسَرها فى كل أجزاء الحجرة . وعلى هذا ، يستطيع كل زوج أن يطور حركته كما يروق له، فيتقارب أو يتباعد أو يستدير ولكن لايجب أن ينسى علاقته بالمرآة . وتتطلب هذه المرحلة انتباهًا وتركيزاً ووعيًا مضاعفًا - وعيًا برفيقك وبالحيز ككل ، ذلك الحيز الذى يستمر انشغاله بتطور كل زوج أمام مرآته ، ذلك الحيز الذى لم يعد مقيداً بالمرآة الكبيرة الطويلة والتى تحطمت الآن للأبد ، ذلك الحيز الذى أصبح اكثر ديناميكية ولذلك فهو يتطلب مستوى أعلى من الانتباه والتركيز إذ إنه على كل زوج أن يتحرك

ويتطور فى كل جزء من أجزاء هذا الحيز .

٨- *تغيير الرفاق*

يكرر الجوكر إشارته ثلاث مرات لتغيير الرفاق ، وعند الإشارة يترك كل واحد شريكه بأقصى سرعة ويبحث له عن شريك آخر يقيم معه نفس العلاقة الإيمائية. وأحيانا يكون العثور على شريك أمراً سهلاً وأحيانًا يستغرق وقتًا طويلاً . وسواء هذا أو ذاك يستمر الممثل على نفس وتيرته فلا يقطع انسياب حركته ولايغير الحركة التى كان يؤديها مع رفيقه السابق حتى يجد غيره . وعند الإشارة الأولى يصبح على كل واحد أن يختار واحداً من جيرانه ، وعند الإشارة الثانية يختار شخصًا أبعد ، وعند الثالثة يختار أبعد شخص عنه . ولايجب كسر إطرد الحركة ، فلايجب مثلاً أن يصالب أحد الممثلين ذراعيه فجأة وهو يبحث عن آخر ليس له شريك . فحركته هى الدافع الذى قد يدفع الآخرون إلى اختياره كشريك .

وغالبًا مايحدث هنا أن يختار شخصان نفس الشريك ويعتقدان أنهما قد أقاما تواصلاً مع هذا الشخص . على الرغم من أنهم لو ركزوا نظرهم على هذا الشخص، لو أن انتباههم قد تركز على التواصل بالعين (حتى وإن كانت كل الحجرة تقع فى نطاق رؤيتهم) لاستطاعوا بسهولة أن يقرروا إذا ما كان تواصلهم مشتركًا أم من طرف واحد.

وفى كل مرة تتشكل فيها شركة جديدة ، يجب أن ينشأ حواراً خصبًا بين الشريكيْن، إذ يراقب كل منهما حركات الآخر ويشعر بالاختلاف بينه وبين سابقه . والفكرة هنا ليست الانتقال السريع من شخص لآخر، ولكن إقامة حوار على المستوى الجسدى والمرئى من أجل التعرف على الشخص الآخر .

٩- *المرآة المخرفة*

يجب على الجوكر فى هذه التمرينات أن يعلن عن الإشارة ومعناها قبل أن يعطى

الإشارة. وحين يعطى الإشارة هنا ، تتغير العلاقة بين الشريكين تمامًا . فحتى اللحظة التى تسبق الإشارة تميل كل الحركات وتعبيرات الوجه والإشارات إلى أن تكون متماثلة، أما بعد الإشارة فإن الإستجابة تكون تعليقية . إذ يتاح لكل شخص أن يقوم بما يراه مناسبًا " فيرد على شريكه " و " يعلق على حركاته " و " يكبرها " و "يصغرها" و"يهزأ منها" و " يوازنها " و " يفسدها " - باختصار ، يستجيب الواحد لحركة زميله بحيث تصبح العلاقة علاقة طباق وليست تماثل .

ولايجب أن يكون هناك شعور بالتعديل بين " الصورة " (الإشارة، الحركة، التعبير) و"الاستجابة لها" بل على النقيض ، يجب أن يكونا متزامنيْن متواصليْن . فالفكرة ليست الانتظار حتى يستجيب الآخر للحركة ثم تستجيب أنت لحركته بينما هو ينتظر إستجابتك . لابد أن يكون هناك إرسالاً واستقبالاً متواصليْن للرسائل المرئية بحيث يرد كل منهما على الآخر ويحرف كل منهما حركة الآخر . وبالطبع لايمكن تحقيق التزامن التام لكننا لابد أن نتجنب أى انتظار (وأى تشتيت للانتباه) .

١٠- المرآة الأنانية

بعد محاولة خرق قناع الشريك وتضخيم حركاته بتلك المرآة المخرفة ، الناقدة ، ذات التعليقات المزعجة ،تصبح المرآة الآن أنانية . وربما يكون تحول المرآة من أجمل لحظات السلسلة بأسرها . حيث ينظر هنا كل شريك لنفسه فى المرآة ويرى نفسه جميلاً رغم أن الصورة التى يراها هى رفيقه . وعلى كل واحد أن يظهر بكل دقة ممكنة كل علامات السعادة والبهجة التى ربما تظهر حين تفيض سعادتنا وتغمرنا البهجة لأننا نكون مانكونه فى الواقع . حين أشعر بالسعادة ، تظهر سعادتى فى إشاراتى وأنظر لنفسى فى المرآة ولكننى أرى نفسى فى جسم آخر . وفى نفس الوقت ، ينظر هذا الآخر لنفسه ويرى نفسه سعيداً مسروراً ولكننى أنا الذى أضفى عليه هذه السعادة ، وذلك السرور

بحركاتى وإشاراتى . وقد كتب شاعراً برتغاليًا هو فرناندو بسوا أبياتًا رائعة فى نفس هذا المعنى . يقول فرناندو وبسوا :

أنك لاتحب الآخرين

لكن تهوى نفسك فى الآخرين

أو ماتعتقد رؤيته من نفسك فى الآخرين .

وهذه الفكرة هى الفكرة التى تعتمد عليها هذه التمرينات فى بعض أجزائها ، فنحن نبحث عن أنفسنا فى الآخرين والآخرون يبحثون عن أنفسهم فينا .

١١- المرآة المتناغمة

فى هذا البحث الودود عن النفس فى الآخرين يتحول الحوار بهدوء إلى حوار مع النفس، يتحول إلى مونولوج - فكلا اللاعبين يبحث عن التواصل المتناغم- كلاهما يجب أن يجد إيقاعات وحركات الجسم التى يمكن أن تسرهما معًا ، وكلاهما يجب أن يجد الحركات التى يمكن أن تكون الآن بطيئة أو سريعة ، هادئة أو شديدة ، بسيطة أو معقدة، متقطعة أو منسابة . وأهم مايجب أن نراعيه هنا : (١) أن يشعر اللاعبان بالراحة والسعادة فى أداء الحركات ، (٢) أن هذه الحركات متناغمة ومتماثلة، (٣) أن يشترك كل الجسم فى هذه الحركات .

١٢- التوحد

وفى النهاية ، يعطى الچوكر إشارته بمحاولة التوحد - وكلمة "محاولة" هنا تعنى عدم وجود إجبار . وأحيانًا تنتهى هذه المجموعة وقد أصبحت حركات الحجرة بكاملها

متزامنة ومتوحدة الإيقاع ، تنتهى المجموعة وقد أصبحت الحركات جميعًا حركة واحدة. وفى أحيان أخرى يلتم شمل الحجرة فى إيقاعات وحركات يتمم بعضها بعضًا ، وهذه الإيقاعات والحركات تكون مختلفة لكنها متناغمة . وفى أحيانٍ ثالثة لايلتم شمل الحجرة ولكن يظل مشتتًا فى مجموعات صغيرة .

ومن المهم أن يتضح هنا وبدون أدنى غموض أن هذه المجموعة من التمرينات ليست لها أدنى علاقة بالمنافسة ، فالهدف هنا ليس فرض الحركات والإيقاعات على الآخرين، ولكن الهدف هو جذب الآخرين لحركاتك وإيقاعاتك . الهدف هو القيام بفحص لإيقاعات الآخرين ومحاولة توحيد المجموعة ، على الأقل فى الحد الأدنى من الأساسيات. ولكن ذلك يمكن أن يكون مستحيلاً . وهذه المرحلة من التمرين تظهر عنف وعصبية وعدوانية كل فرد من المجموعة وهى أيضًا تكشف عن درجة الانسجام والتواصل والتعاون بين أفراد كل مجموعة . ولابد أن يكون الجوكر حذراً بحيث لايضغط على أى فرد أو أى مجموعة لتتوحد مع غيرها فى أى حال من الأحوال، فالمقصود هنا هو التحليل والدراسة وليس الإجبار . يجب أن تترك حرية التعبير عن النفس لكل فرد ، حتى تكون نتائج هذه الدراسة صادقة .

وتشتمل هذه المجموعة الطويلة على أشكال عديدة من التواصل المرئى ، وكلها تقوم على أساس واحد وهو التقليد (عدا تمرين " المرآة المخرفة " حيث يستخدم التقليد ولكنه لايسود) وخلال هذه المجموعة يجب على كل واحد أن يدرس رفيقه حتى يكون قادراً على تقليد حركاته فى أدق تفاصيلها ، ويكون متزامنًا معها بقدر الإمكان. وفى السلسلة التالية " سلسلة التشكيل " يكون الحوار بصيغة مختلفة تمامًا .

سلسلة التشكيل

إن حوار " المرآة " الذى يعتمد على التقليد ، يتم ترجمته هنا ، حيث يشاهد الممثل مايفعله زميله ثم يترجمه إلى حركات وإشارات أخرى ، فالممثل هنا لايعيد إنتاج الحركة ولكنه يطورها ، بحيث تخرج كنتيجة للحركة الأولى وسوف يتضح هذا من خلال تمرينات السلسلة .

١- النحات يلمس التمثال

ينتظم الممثلون فى صفيْن متقابليْن حيث يلعب أفراد أحد الصفين دور النحات ويلعب أفراد الصف الآخر دور التمثال .ويبدأ التمرين فسيستخدم كل واحد يديه فى تشكيل تمثاله ، حيث يلمس النحات تمثاله محاولاً إخراج الشكل الذى يريده بكل تفصيلاته. وليس مسموحًا للنحاتين هنا أن يستخدموا المرآة ، أى أنه ليس مسموحًا لهم أن يستخدموا أجسامهم ليوضحوا للتمثال مايريدونه من حركة ، فالتقليد والمحاكاة هنا مستبعدان من المعادلة - فالعلاقة هنا لم تعد حواراً بل تشكيلاً. ولذا من المهم أن يلمس النحات تمثاله ليثير رد الفعل المطلوب . لقد كانت الحركات فى حوار المرآة متزامنة ومتماثلة ، أما هنا فى حوار التشكيل فهى على الرغم من أنها متزامنة فإنها غير متماثلة ولكن مكملة لبعضها .

ويسمح الجوكر لهذا التمرين الأول أن يستمر بقدر مايرى فى استمراره ضرورة- فقد يستمر لدقيقتين أو ثلاثة أو أكثر ، حسب المشاركين والجو الذى يسود بينهم- والضرورة هنا أن يفهم النحات والتمثال كل منهما الآخر ، بحيث يرى التمثال حركات النحات ، ويشعر بها ويترجمها بسهولة .

٢- النحات لايلمس تمثاله

فى هذه المرحلة الثانية يأمر الجوكر النحاتين بأن يبتعدوا عن تماثيلهم ولكنهم

يستمرون فيما كانوا يؤدونه من إشارات حين كانوا يلمسونه . و"التماثيل" التى كانت ترى وتشعر بهذه الإشارات من قبل مازالت تراها لكنها لم تعد تشعرها ، غير أنهم لابد من أن يستجيبوا لهذه الحركات كما لو كانوا يشعرون بها ، كما لو كان النحاتون مازالوا يلمسونهم .

ويجب على النحاتين دائمًا أن يقوموا بحركات واقعية -- الحركات الحقيقية التى كانت ستجعل التمثال يتحرك الحركات المطلوبة أو يظهر تعبيرات الوجه المطلوبة أو يتخذ الأوضاع المطلوبة .

وغالبًا مايقع النحاتون خلال هذا التمرين فى ثلاثة أشراك رئيسيه : الأول أنهم لايستطيعون تملك أنفسهم فى الإقتراب من التمثال ، والثانى أنهم لايستطيعون تملك أنفسهم فى توجيه إشارات رمزية على وتيرة " هذه الناحية قليلاً " أو "لا ، ليس هكذا" ، والثالث وهو أخطرهم جميعًا هو التكلم . وهذا الشرك الثالث لابد من الحذر منه مهما تكلف الأمر ، لأن التواصل المرئى لايستطيع أن يثبت أمام قوة اللغة الملفوظة. فإذا حدث وعجز التمثال عن فهم مايقصده النحات (بعد أن حاول بكل الطرق المسموح بها) حينئذ يمكن للنحات أن يلمسه لكى يفهم مايريد . بعد ذلك ، لابد للتمثال أن يعود لوضعه الذى كان عليه قبل " التوضيح " ويكرر النحات إشارته ويتحرك التمثال للوضع المطلوب ، فقد فهم الآن .

وغالبًا ماتقع التماثيل أيضًا فى شرك إذ يؤدون حركات غير مطلوبة منهم. انظر مثلاً إلى نحات يعطى إشارة حمل التمثال من الوسط أو جذبه بذراعه ، ويأخذ التمثال خطوة للأمام كى يستعيد توازنه ، غير أن هذه الخطوة لم يطلبها النحات ولم تدل عليها أى من حركاته . لقد كان على التمثال أن يسقط ، فالتمثال ليس له بالطبع قدرة على التحكم الذاتى فى حركاته . فإذا أراد النحات أن يحرك تمثاله للأمام دون أن يسقط فعليه أن يراعى توازنه فيحرك إحدى قدميه للأمام ثم الأخرى ، بحيث لايبتعد مركز الجاذبية أبداً عن القدمين . وكل حركات التمثال لابد أن يكون النحات هو مصدرها وموجهها.

٣- ينتشر النحاتون فى الحجرة

إذا كان النحاتون والتماثيل فى التمرين السابق يصطفون متقابلين دون حواجز للنظر فإنهم هنا ينتشرون فى الحجرة بحيث لا يبتعد النحات عن نطاق رؤية التمثال (فالتماثيل لن تستطيع أن تتحرك لترى نحاتيها) ويصدر النحاتون حركات وإشارات لتماثيلهم ليتحركون للخلف وللأمام أو للجانبين أو لأعلى وأسفل .

٤- النحاتون يتعاونون فى تمثال واحد

يبتعد النحاتون عن تماثيلهم بقد الإمكان، ويشير كل واحد لتمثاله لتتجمع التماثيل وتشكل تمثالاً واحداً ، وعلى النحاتين أن يضفوا معنًا على هذا التمثال.

٥- تمثال بأربعة أشخاص أو خمسة

حتى الآن لم ينقطع اطراد التمرينات فكل تمرين ينبثق من الذى يسبقه، كما أن حركات الانتقال على قدر مساو من الأهمية مع التمرين نفسه، ولكننا هنا نقطع اطراد السلسلة حيث ينقسم المشاركون إلى أربع أو خمس مجموعات بكل منها نحات وعدد من التماثيل ويقوم كل نحات باستخدام أجسام زملائه فى صنع تمثال شامخ – وكأنه يقول "هذا ما أفكر فيه " ، وحين ينتهى من تجسيد فكره وإظهاره فى صورة مادية فإنه يأخذ مكان أحد زملائه فى التمثال، ويصبح الآخر هو النحات، ويبدأ النحات الجديد عمله وكأنه يقول " حسنًا ! هذا ما كنت تفكر فيه، ولكن انظر لردى عليه" ويبدأ فى تعديل أجسام زملائه ليجسد ما يريد . وكل هذا يحدث دون أن يلمس النحات التمثال بل يشير عن بعد حيث " ترُى " الإشارات ولا " تحُس " ويترجمها كل تمثال حسب قدراته الإدراكية فيتحرك كما لو كان النحات يلمسه وهكذا حتى يعرض كل ممثل وجهة نظره.

سلسلة الدمية

وفى النهاية نقدم الصيغة الثالثة للحوار المرئى وهى "سلسلة الدمية " والحوار هنا بين الراسل (محرك الدمية) والمستقبل (الدمية) وهناك خيط بينهما يوصل الحركة وهذه أقصرسلسلة فهى تضم حركتين فقط.

١- خيط الدمية

يقف محرك الدمية والدمية بحيث تفصل بينهما مسافة ما . يتظاهر محرك الدمية بأنه يجذب خيطًا وتستجيب له الدمية بالحركة . ويجب أن يتخيل كلاهما أن الخيط يربط مباشرة بين يد محرك الدمية وجزء من جسم الدمية كالذراع أو اليد أو الركبة أو الرأس أو القدم أو العنق أو غيرها وهذا الاتصال يقيمه محرك الدمية بنظراته .

٢- خيط الدمية والعصا

نتخيل أن هناك عصا ارتفاعها ثلاثة أمتار ويتدلى منها خيطًا يمسك طرفه محرك الدمية ويتصل الطرف الآخر بجسم الدمية - وهذا يعنى عكس الحركة ، فإذا قام المحرك بحركة لأعلى لابد أن تقوم الدمية بحركة لأسفل وهذا عكس التمرين السابق إذ كان المحرك يرفع يده لترفع الدمية جزءاً من جسمها وهكذا .

ألعاب تخيلية

١- أكمل الصورة

يتصافح ممثلان ثم تتجمد الصورة . ثم نسأل المجموعة المشاهدة عن المعانى المحتملة لهذه الصورة . أهو لقاء عمل ؟ أهو وداع الأحبة ؟ أهى صفقة مخدرات ؟ أم ماذا. لنبحث عن الاحتمالات العديدة .

ينتظم الممثلون فى أزواج ويتصافحون وتتجمد الصورة . يخرج أحد الممثلين من الصورة تاركًا زميله ويده ممدوة. والآن ما هو المقصود ؟ إننا لا نتحدث هنا عن المعنى المحتمل ولكن الممثل الذى خرج من الصورة يعود ليكمل الصورة وبذلك يوضح أحد المعانى الممكنة. وهو بالطبع يغير وضعه فى الصورة ويغير علاقته بزميله لأنه يريد أن يغير المعنى .

ثم يخرج الممثل الأول من هذه الصورة المتجمدة وينظر إليها ثم يعود إليها ثانية بحيث يكملها ويغير المعنى مرة ثانية . وهكذا تستمر عملية التبادل بين الرفيقين ، ويجب على كليهما أن ينظران بسرعة للصورة الغير مكتملة ويكملانها بأقصى سرعة .

وكما فى تمرينات التشكيل ، يجب على الممثلين أن يفكرون بأجسادهم.

وليس مهمًا أن يكون هناك معنًا حرفيًا للصورة ولكن المهم أن تستمر اللعبة وتستمر الأفكار .

بعد ذلك يستطيع الجوكر أن يضيف للعبة كرسى أو كرسيين أو أى شيىء- لنرى كيف يمكن أن يؤثر هذا على مجرى اللعبة.. كيف يمكن أن يغير هذا العلاقات الديناميكية ؟.

٢- ألعاب الكرة

ينتظم الممثلون فى فريقين ويدخلان مباراة فى كرة القدم أو كرة السلة أو كرة اليد ولكن بدون كرة أى أنهم يتخيلون وجود كرة ويتخيلون حركاتها. يقف أحد الممثلين حكمًا ليرى إذا ما كانت حركة الكرة الخيالية تتفق مع حركات اللاعبين الحقيقية أم أن هناك اضطرابًا فإذا كانت الأولى كانت ، وإذا كانت الثانية فعليه أن يرشدهم . وهذا التمرين يمكن أن ينطبق على أية لعبة جماعية كالتنس أو تنس الطاولة أو غيرها .

٣- مباراة فى الملاكمة

يقف ممثلان تفصل بينهما بضعة أمتار وعلى كل منهما أن يستجيب للكمات الآخر. وهذا التمرين يصل لصورته المثلى بأن ينهال أحد الملاكمين على خصمه بلكماته حتى يسقطه- ثم يتبادل الممثلان الأدوار . إذ إنه من الصعب أن تستجيب للكمات خيالية وتلكم فى آن واحد . وكنا فى الغالب ننهى هذا التمرين بإشارات المحبة أو ننتقل لتنويع "الأحبة" التالى .

تنويع "الأحبة"

نفس التمرين السابق، غير أن الملاكمة تتحول إلى ملاطفة . وعلى كل واحد أن يستجيب لكل لمسة حب يومىء بها الآخر .

تنويع

هناك تنويعات لا نهائية على هذا التمرين كأن يفرش أحد الممثلين سريراً دون وجود سرير، أو فريقان يلعبان شد الحبل دون حبل ، أو يسحب أحد الممثلين من البحر شبكة مليئة بالسمك دون شبكة، أو يسحب بيانو دون بيانو وهكذا .

التنويع الراقص

يرقص الممثلون فى أزواج ثم يبتعدان ويستمران فى الرقص كما لو كان

كلاهما بين ذراعى الآخر .

تنويع

يمكن أداء هذا التمرين بطريقة أخرى، بحيث تسبق النتيجة السبب - تشعر مثلاً بألام السقوط قبل أن تسقط ثم تسقط وتقارن .

٤- واحد "نخشاه" وواحد "يحمينا"

ينتشر المشاركون فى الحجرة، وبدون كلام يفكر كل واحد فى شخص يخيفه فى الحجرة (فى اللعبة فقط) ويتجول الجميع فى الحجرة بحيث يبتعد كل واحد بقدر الإمكان عمن يخيفه وبدون أن يجعله يشعر بأنه يتجنبه . وبعد وقت قصير ، يطلب الجوكر من كل واحد أن يبحث عن شخص يحميه (والذى لا يجب أيضًا أن يشعر باختياره لهذه المهمة) ويتجول الجميع مرة أخرى فى الحجرة بحيث يحاول كل واحد أن يجعل من يحميه بينه وبين من يخيفه . وفى النهاية يبدأ الجوكر عداً تنازليًا ويتجمد كل واحد فى مكانه - ثم يرى اللاعبون من نجح فى تفادى من يخشاه .

٥- ملء المكان الخالى

ممثلان وجهًا لوجه ، يتحرك إحداهما ويملأ الآخر المكان الخالى ، فإذا أخر أحدهما يده يقدمها الآخر ، وإذا انكمش إحدهما وقصر قامته ، ينتفخ الآخر ويرفع قامته وهكذا .

٦- جو من الجليد

يتخيل أحد الممثلين أن الجو مادة طيعة ، فيتخيل مثلاً أن الهواء جليداً ويصنع منه تمثالاً . ويشاهده الممثلون ويحاولون اكتشاف طبيعة هذا التمثال . وهذه اللعبة لا تعنى بالتمثيل الإيمائى- إذ لابد للممثل أن يشعر فعلاً بالجو ، وبالعلاقات بين عضلات جسمه والعالم الخارجى، فإذا كان يطرق بمطرقة مثلاً فلابد أن تعمل عضلاته كما لو

كان يحمل مطرقة فعلاً . وهذا التمرين يمكن تبسيطه أو تعقيده حسب رغبتنا . فيمكن أن تبدأ بالحركات البسيطة مستخدمًا أشياء حقيقية (تحمل كرسى مثلاً من مكان لآخر) وتراقب العضلات التى أثيرت وطبيعة المثيرات، ثم تحاول إثارة نفس العضلات بتكرار الحركة بدون المدرك . ويمكن إثراء هذا التمرين بأدائه جماعيًا - فيصنع أحد الممثلين شيئًا ما من الهواء ثم يعطيه لممثل آخر فيدخل عليه تعديلاته ثم يعطيه لثالث وهكذا .

فمثلاً يمكن أن يوضع عدة ممثلين على خط إنتاج للسيارات- فيركب أحدهم العجلات ويركب آخر الهيكل الجانبى ، وهكذا حتى تكتمل السيارة من أجزائها الأساسية حتى أصغر الأجزاء . ولابد أن يكون التركيز على العلاقة الجسدية بالعالم الخارجى وليس على الإشارات أو التمثيل الإيمائى .

٧-تكوين علاقات شخصية

يمكن أداء هذا التمرين كتمرين صامت أو كتمرين ناطق . يبدأ أحد الممثلين فعلاً ما. يقترب منه ممثل آخر ويقيم معه علاقة عن طريق الحركات الجسدية المرئية، بحيث تتمشى هذه العلاقة مع طبيعة الدور الذى اختاره لنفسه - أخ أو أب أو ابن أو عم أو غيره . ويخمن الممثل الأول هذا الدور ويستجيب له وفقًا لذلك، وبعدها مباشرة يبدأ شخص ثالث فى إقامة علاقة مع هذين الشخصين ثم يأتى رابع وخامس وهكذا . ولابد أن يكون الجزء الأول من هذا التمرين صامتًا، وذلك حتى تتطور العلاقات مع العالم الخارجى عن طريق الحواس وليست الكلمات .

٨- شخصيات متحركة

يصعد واحد أو أكثر من الممثلين على المسرح، ويقومون بحركات عدة ليوضحون من أين أتوا وماذا يفعلون وأين سيتجهون وعلى الباقين أن يفهموا هذه الحركات . فهؤلاء أتوا من الشارع وهم الآن فى حجرة انتظار الطبيب وسوف يخلعون سنة ، وهؤلاء أتوا

من الحانة وهم الآن فى ردهة الفندق وسوف يصعدون لغرفتهم ، وهؤلاء خرجوا :
منازلهم فى الصباح وهم الآن فى المصعد وسوف يذهبون لعملهم وهكذا .

٩- الملاحظة

يركز أحد الممثلين نظره على زملائه لبضع دقائق ثم يدير لهم ظهره أو يعصب عين
ويحاول وصفهم بكل التفاصيل الممكنة - الألوان والملابس والملامح واللازما،
الشخصية وغيرها .

١٠- التمارين المتكاملة

يبدأ أحد الممثلين حركة ما ، ويحاول الآخرون اكتشاف ما يفعله حتى يستطيعوا بع
ذلك القيام بحركات تكمل حركته . فمثلاً حركات الحكم خلال مباراة تحتاج إل
فريقين، والقس الذى يلقى القداس يحتاج إلى جمع من الناس وخادم وهكذا .

١١- ماذا تغير ؟

صفان متقابلان من الممثلين يراقب كلاهما الآخر. يدير كل صف ظهره للآخر ويغ
كل واحد بعض تفاصيل ملامحه، ثم يعودا متقابلين، وعلى كل واحد أن يكتشف ما
تغير فى زميله .

١٢- احكى قصتك

يحكى أحد الممثلين عن تجربة ما من أى نوع ويجعلها طويلة كما لو كانت فعلاً ت
حدثت له، ثم يوضح زملائه قصته بحيث لا يتدخل لتصحيحهم أثناء التمرين . وف
النهاية يناقشون الاختلافات، وهنا يستطيع صاحب القصة أن يقارن انفعالا،
وانفعالات الآخرين .

١٣- *الهاتف الفرنسى*

دائرة من الممثلين يراقب كل منهم الآخر. فرقم واحد يراقبه رقم أربعة ورقم أربعة يراقبه رقم سبعة ورقم سبعة يراقبه رقم عشرة وهكذا ، ورقم اثنان يراقبه خمسة، وخمسة يراقبه ثمانية و ثمانية يراقبة أحدى عشر وهكذا ، ورقم ثلاثة يراقبه ستة ، وستة يراقبه تسعة ، وتسعة يراقبة أثنى عشر وهكذا .

والهدف هنا ألا تقوم بأى شيء، فقط راقب بدقة دون أن تقوم بأى شيء . ولكن حين يتحرك النموذج الذى نراقبه أقل حركة فإننا نتحرك أيضًا مثله ، ولكن نزيد على حركته قليلاً، وبالمثل يزيد الشخص الذى يراقبنا قليلاً وهكذا تتصاعد حركة الدائرة كلها . وهكذا نبدأ فنقول "فقط راقب بدقة دون أن تقوم بأى حركة" ولكننا ننتهى بتطرف فى الحركة .

١٤- *التركيز*

ينتظم الممثلون فى دائرة يصبح كل همها التركيز حيث ينظر الممثلون حولهم لدقيقتين (مثلاً) ويحاولون خلالهما اكتشاف ما يستطيعون اكتشافه من الألوان والظلال والأشكال والتفاصيل ، وهذه الأشياء يمكن أن تكون منضدة، أو جزء من لوح فى الأرضية، أو جانب من الحائط أو وجه زميل أو تفاصيل يد أو ورقة بيضاء أو أى شيىء آخر. ثم يغمض الممثلون أعينهم ويعددون كل شيء رأوه.

والممثلون هنا ، كبقية البشر، "يؤلفون" الواقع حتى يستطيعون الأداء فيه، فمن ذا الذى لن يختل عقله إذا سجل إدراكه التعدد اللانهائى للألوان والاشكال التى تراها العين . وهذا هو السبب الذى يجعلنا نقول إنه يجب على الممثل أن يحلل الواقع ويكتشف أدق تفاصيله . وهذا التمرين يمكن أداؤه بممثلين متقابلين حيث يخبر كل منهما الآخر ما أستطاع أن يكتشفه فى وجهه . ونفس الشيء يمكن تطبيقه على الأصوات .

١٥- الحيوانات

لابد أن نستثير الممثلين هنا بقدر الإمكان وذلك حتى نحقق الاستفادة القصوى التى يمكن تحقيقها من مثل هذا التمرين .

توزع جزافًا على كل ممثل صحيفة باسم حيوان ذكر أو أنثى بحيث يرد اسم كل حيوان مرتين فى مجموعة الأوراق وبدون أن يدرى الممثلون ذلك. يعطى الچوكر إشارته ويلعب كل ممثل دور الحيوان الذى وجده مكتوبًا فى صحيفته بمعنى أنهم يخلقون صورة لهذا الحيوان سواء أكانت واقعية أو سيريالية أو رمزية أو شعرية أو غيرها . ويوضح الچوكر للممثلين أنه لا يجب عليهم حصر أنفسهم فى جانب مفرد ، وأن الصورة لابد أن تتطور وأن عليهم الوصول إلى أكبر عدد من التفاصيل : الذيل والرأس والأجنحة والحركات وطريقة المشى والجثو والتعلق وهكذا . وبعد بضع دقائق يقترح الچوكر بعض التمارين :

١- كيف يأكل الحيوان ؟ هنا يوضح كل ممثل كيف يأكل حيوانه : بسرعة أم ببطء؟ فى جماعة أم منعزلاً ؟ ثابتًا أم متحركًا ؟ بعدوانية أم بهدوء؟

٢- كيف يشرب الحيوان ؟ بسرعة ووفرة أم ببطء وقلة؟ هل يشرب بتركيز تام أم يكون مشغولاً بأشياء أخرى؟

٣- كيف يحارب الحيوان ؟ وهنا يوضح كل ممثل غضب الحيوان وثروته وعدوانيته وعنفه.

٤- كيف ينام الحيوان ؟ قائمًا أم جاثيًا ؟ على الأرض أم على فرع شجرة؟

٥- كيف ينهض الحيوان ؟ .. تنهض الحيوانات وشيئًا فشيئًا تقترب من بعضها ، إذ يبحث كل حيوان عن الحيوان الآخر من نفس نوعه ذكر كان أو أنثى . ويُذكر الچوكر الممثلين بأن عليهم ألا يتوقفوا عن تقليد الحيوان فهى الطريقة الوحيدة التى سيتعرفون بها على الحيوان الآخر ، فمن الطبيعى إذا توقف ممثل ليراقب

الآخرين ألا يتعرف عليه أحد . وحين يتوصل الحيوانان لبعضهما البعض، فإنهما يؤديان مشهد يعكس فرحة التلاقى حيث يلتزمان فى الغالب بطريقة تصرف الحيوان. فالبقرة والثور مثلاً اكثر تهوراً وعنفًا فى فرحتهما من الفرس والحصان الذين يفيض لقاءهما بالحنان فيقبل كل منهما الآخر ويحك كل منهما أنفه بأنف الآخر. وبالمثل يختلف لقاء الديك والدجاجة عن لقاء وحيد القرن وأنثاه وهكذا .

وفى النهاية يتوقف الممثلون عن تقليد الحيوانات ، ويكشف كل واحد عن نفسه لرفيقه ولكن اللعبة لا تنتهى هنا، ولهذا لا يجب أن يتحدث الممثلون أو يكشفون عن أنفسهم للآخرين، إذ يدعو الجوكر كل زوج أن يقف فى منتصف الحجرة ويعيد مشهد الحب، وحين يتعرف الباقون على هذا النوع من الحيوان فإنهم يقلدون صوته، فيزأرون إذا كان أسداً ويصيحون إذا كان ديكًا وهكذا، فإذا كان تخمينهم صحيحًا يخرج الزوج من اللعبة .

ويستطيع الجوكر كذلك أن يعرض على الممثلين المشاهدين أن يضيفوا جوانب وسلوكيات أخرى لم يلتفت لها الزوج وهكذا يزداد التمرين ثراْء .

ولابد أن تكون الحيوانات المختارة مختلفة تمامًا عن بعضها : كالسنورى والزواحف والطيور الكبيرة والحشرات الصغيرة والأسماك وغيرها . وليس هناك ما نع أن يكون من بين الأزواج رجل وامرأة بل إن الممثلين فى الغالب يتحيرون فى تحديد هويتهما.

١٦- المهن

يقوم هذا التمرين على نفس فكرة التمرين السابق، ولكن الحيوانات يتم استبدالها بمهن ، ويجب أن تثير المهن المختارة مشاعر قوية عند الممثلين (حبًا أو بغضًا).

ويقوم الممثلون فى دور الحرفيين بمجموعة من النشاطات اليومية فيأكلون ويشربون ويرتدون ملابسهم ويسلون أنفسهم وغيرها ، ويقومون أيضًا بأنشطة أخرى كأن

يسافرون أو يزورون معرضًا أو يصيبهم سوءاً في الطريق أو يطاردون النساء (أ
الرجال) وفي النهاية يؤدون حرفهم.

ومرة أخرى يكون التمرين أفضل بدون كلام، على الرغم من إتاحة الصوت (طا
أنه لن يتحول إلى "علامة مميزة" كصفارة الإنذار المتكررة في سيارات الشرطة) وكم
كان الحال في التمرين السابق، لايجب لأي واحد أن يكشف عن شخصيته للآخرين.

ويمكن أن يكون هناك شخصين من مهنة واحدة، ويصبح على كل واحد أن يعرف
الآخر ويرافقه. وقد حدث في إحدى المرات أن تبقى ستة ممثلين دون أن يتعرف أحد منه
على رفيق مهنته، وكان الستة يلعبون أدوار رجل الشرطة والبواب وكبير العمال ..
وقد حدث نفس الشيء مع أدوار ارتست الكباريه والرياضي والعاهرة ... ويمكن أر
نخمن سبب ذلك .. لقد شغلهم عملهم عن التعرف على رفاقهم .

١٧- *الدائرة المتوازنة*

لابد أن يكون عدد الممثلين في هذه اللعبة عدداً زوجيًا . ينتظم هذا العدد في دائر
متناسقة حول كأس أو ى شيء آخر. ويمثل هذا الكأس محور الدائرة الذى يجب أن
تتوازن حوله الدائرة؛ كطبق فنجان يتوازن على عصا. ويبدأ الجوكر من نقطة ما في
الدائرة ويرقم الممثلين- ٢، ٣، ٤، ٥ إلى آخره، حتى يبلغ نصف الدائرة. ثم يبدأ من
رقم ١ مرة أخرى فيرقم النصف الثاني . وهكذا يكون الممثلان اللذين يحملان رقم ١
متواجهين، حيث يصل بينهما خط مستقيم يمر بمركز الدائرة . ولابد أن يكون كلاهما
على مسافة متساوية من المحور.

وهكذا تنقسم الدائرة نصفين فيكون أفراد النصف الذى رُقم أولاً هم القادة والنصف
الآخر هم الاتباع . وينادى الجوكر على أحد الأرقام، ويبدأ الممثل صاحب هذا الرقم من
النصف الأول في التحرك ببطء إلى داخل أو خارج الدائرة ، ويبدأ الممثل صاحب نفس
الرقم من النصف الثاني في التحرك بنفس الطريقة بحيث يحفظ توازن الدائرة. فإذا

تحرك القائد تجاه المركز يتحرك تابعه ناحية المركز بنفس المسافة، وإذا خطى على يمينه (أى يمين القائد) خطى الآخر على يمينه (أى يمين التابع)- إذ لا يجب أن يتحرك كلاهما فى اتجاه واحد (أى يمين القائد ويسار التابع) فذلك يؤدى إلى اختلال توازن الطبق .

وشيئًا فشيئًا تشترك أرقام أخرى حتى تلعب الأزواج جميعًا فى آن واحد . وحين يرى القادة أن اتباعهم يؤدون بمهارة، حينئذ يبدأون فى تنويع حركاتهم فيسرعون ويبطئون، ويتحركون للأمام وللخلف، ويزحفون ويقفزون وهكذا. وفى أى لحظة، لابد أن يكون هناك خطًا مستقيمًا بين القائد وتابعه ماراً بمركز الدائرة .

بعد ذلك يمكن للجوكر أن ينادى "تغيير الأدوار" فيصبح التابع قائداً و القائد تابعًا، وذلك دون أن ينقطع اطرار التمرين، وفى النهاية يمكن للجوكر أن ينادى "بدون قائد" فيتحرك الزوج دون أن يقود أحدهما الآخر.

وفى نهاية اللعبة يمكن للجوكر أن يخرج الأزواج من اللعبة، بأن ينادى رقمًا فيخرج صاحبيه من اللعبة، وهكذا حتى يخرج الجميع .

١٨- *التخمين من خلال التمثيل الصامت*

لعبة مشهورة ينقسم فيها اللاعبون إلى فريقين . يذكرالفريق الأول لأحد أفراد الفريق الثانى عنوان فيلم أو اسم أحد القادة السياسيين أو عباة ترددها شخصية عامة أو زعيم مشهور، ويقوم هذا الفرد بتوضيح هذا العنوان أو الاسم أو العبارة لأفراد فريقه بالتمثيل الصامت ولكل ممثل فرصة دقيقتين لإنجاز المهمة وحين يشترك فى هذه اللعبة لاعبون أكثر خبرة فإن موضوع التمثيل يمكن أن يكون الفكرة الرئيسية فى مشهد ما . ولا يجب أن يكون تمثيل اللاعب للفكرة عرضًا صريحًا للمسهد وبالمثل لا يجب أن يستخدم إشارات واضحة مميزة، عليه أن يجسد الفكرة فقط حسب قابليتها للتجسيد وقدرته على التخيل .

١٩- الهنود فى المدينة، وسكان المدينة فى الغابة

تلعب أعضاء الحس دور المنتقى حين ترسل رسائلها للمخ. والانتقاء الإرادى للمثيرات يعتمد على طقوس كل مجتمع، فالناس يقولون أن الأم قد لا تستيقظ عند سماع جرس الساعة المنبهة، لكنها تستيقظ فى الحال عند سماع بكاء ابنها ... وفى الغابة يستطيع الطائر أن يسمع غناء رفيقه حتى وإن كان أسداً يزأر بجواره . والانتقاء من بين عدد ضخم من المثيرات السمعية والمرئية فى مدينة كبيرة يمكن أن يتم بسهولة فى عقل طفل ولكن الهندى الذى يقطن الغابة يمكن أن يجن فى نفس الظروف . وهذا التمرين ينتقل بالهندى الذى يقطن الغابة إلى المدينة وبالحضرى الذى يقطن المدينة إلى الغابة .فالشخص الغير معتاد على أشكال حضارة ما عليه تنظيم وترتيب عناصرها ، ولهذا فهو يجد كل ما يراه غريباً حتى أبسط الأشياء، .

وهذا التمرين يمكن أيضاً أن يأخذ الاتجاه المعاكس فنرى الحضرى فى مجتمع بدائى- أو نجرى أى تغيير فى محيط شخص متعلم وفق طقوس معينة يجعله يحاول استيعاب طقوس جديدة والتكيف مع مجتمع جديد . وهذا الشيىء يحدث لنا جميعًا حين نسافر ونجد أنفسنا فى مدينة جديدة ، وطالما أننا لم نعتاد على هذه المدينة فإن كل شيىء يمكن أن يدهشنا، ولكن بعد أيام قليلة لا نشعر نصف ماكنا نشعره من دهشة.

وكل تمرينات التكيف الجسدى التى يضمها هذا الكتاب بعيدة كل البعد عن "الأكروبات" وذلك حتى نبتعد كل البعد عن خلق قناع "الرياضى" . فنحن نقدم فقط تلك الحركات التى تساعد على استرخاء العضلات أو إثارتها والتى نادراً ما نقوم بها فى حياتنا اليومية، أو تلك التمرينات التى تعمل على تغيير تلك العادات التى تبرمج حركة أجسادنا وتحولها إلى طقوس معتادة، وليست الحركة فقط بل المشاعر والأفكار، وهى بهذا تخلق تراكيب صلبة متحجرة من الأفكار والعضلات والحركات وغيرها . وهذه التمرينات تساعد الممثل على تحطيم هذه التراكيب، مع استبدالها بتراكيب أخرى (كما يفعل الرياضى) .

ألعاب القناع والطقس

١- افعل كما يفعل القائد

يبدأ أحد الممثلين بالتحدث والتجول بصورة عادية بينما يحاول الآخرون تقليده وإعادة إنتاج سلوكه. ومن المهم ألا يخرج تقليدك له كالكاريكاتور بل عليك أن تعيد إنتاج الدافع الداخلى الذى يجعل الممثل يبدو كما هو. والممثلون هنا يحاكون قائدهم .. المحاكاة كما عرفها أرسطو، فالمحاكاة عند أرسطو ليست مجرد إنتاج المظهر الخارجى، ولكن إعادة إنتاج القوى الداخلية المبدعة التى تنتج المظهر الخارجى. فمثلاً ذلك الشخص الذى يتميز بسرعة هائلة في الحديث، هو فى الواقع شخص هياب غير واثق فى نفسه، ولذلك فهو لا يتوقف فى حديثه ، خشية أن يتيح بتوقفه فرصة للآخرين لمهاجمته . وعلى الممثل أن يخلق ذلك الخوف الذى يؤدى لهذه السرعة المتطرفة فى الحديث، بل إن عليه أيضًا أن يكتشف تلك الطقوس الاجتماعية التى جعلت هذا الشخص ضحية لهذا الخوف. وخلق القناع هو فى الغالب ضرورة اجتماعية تفرزها الطقوس .

٢- افعل ما يفعله قائدان ذو روحين متناسختين

يبدأ ممثلان فى الحديث والحوار، ولكل ممثل مجموعة تتبعه وتقلده. وبعد بضع دقائق، تتناسخ روحا القائدين فيقلد كل منهما الآخر، وبهذا ينتهى الفريقان بأن يقلد كل منهما الآخر.

٣- القناع الدوار

خمسة ممثلين يتحدثون ويتجولون ويراقب كل منهم الآخر . وبعد بضع دقائق ينادى الجوكر على اسم واحد منهم ويبدأ الآخرون فى تقليده. وبعد بضع دقائق أخرى ينادى الجوكر على اسم آخر ويتحول الباقون إلى تقليد هذا الآخر وهكذا .

٤- توحد الأقنعة

مجموعة من الممثلين يتحاورون، وفى منتصف الحوار يقررون تلقائيًا وبدون اتفاق ملموس تقليد أحدهم ويستمرون فى تقليده حتى يعى هذا الشخص بما يجرى. ويمكن أن يبدأ هذا التمرين بتقليد عدد من الأقنعة المختلفة ثم تتوحد هذه الأقنعة .

٥- الخلق الجماعى لقناع ما

مجموعة من الممثلين يتجولون و يتحدثون، وفى خلال الحديث يقدم أحدهم سمة أو أكثر لطريقة مشيه أو حديثه أو تفكيره أو فكرة ما تستبد به . ويحاول الجميع أن يكتشفوا هذه السمة ويعيدوا إنتاجها. وحين يتوحد الجميع فى إنتاج هذه السمة، يضيف ممثل آخر سمة أخرى يحاول الممثلون اكتشافها وإنتاجها وإضافتها للسمة الأولى. ثم يضيف ممثل ثالث سمة ثالثة ، وهكذا حتى تنتهى اللعبة والممثلون جميعًا يؤدون قناع اشتركوا جميعًا فى خلقه .

٦- مزيج من الأقنعة

يطلب من الممثل أن يضيف لقناعه سمة من سمات قناع أحد زملائه دون أن يتخلى عن أى من سمات قناعه. كيف تجرى الأمور لو أنه أضاف لشخصيته عنف فلان أو فلان؟ كيف سيصبح الحال لو ضم هذا الشخص القوى العدوانى جبن زميله دون أن يفقد قوته وعدوانيته؟ هناك عدد لا نهائى من التركيبات الممكنة سواء كانت السمة تضاف

لسمات الممثل أو يتبادلها الممثلون . ويمكن أن يمثل القناع كذلك كل المجموعة حيث يكون هذا القناع حاصل جمع السمات المميزة لكل فرد من أفراد المجموعة .

٧-تضخيم القناع وتقليصه

يعى الممثل بكل عنصر من عناصر قناعه ثم يؤكد هذه العناصر ويبرزها ويضخمها لحد التطرف. ثم يبدأ بعد ذلك وببطء فى تقليصها ، ثم يحل محل كل سمة المناقض لها.

٨- اتباع القائد فى قناعه

أحيانًا يجد الممثل صعوبة في تضخيم سماته وتقليصها ولذلك ينضم إليه أربعة ممثلين ليحاكونه فيتحدث الأول ويحاكيه الأربعة . وحين تتوحد الأقنعة الخمسة، يتجه الممثلون الأربعة إلى النقيض، وهنا يتحول الممثل لتابع للأربعة.

وأذكر أن ممثلاً شديد الهدوء قد انتهى فى هذه المرحلة الأخيرة بالصياح والتحدث بعنف. أذكر كذلك ممثلة عجزت عن تجسيد قسوتها، فشكلنا مجموعتين وكل مجموعة من ثلاثة، وبدأت المجموعة الأولى فى توبيخ الثانية والتى كانت الممثلة أحد أفرادها . وبعد شوط من التوبيخ العنيف، وبإشارة من المخرج انقلب الموقف وهكذا بدأت المجموعة الثانية دورها فى التوبيخ واستطاعت الممثلة بمساعدة زميليها أن تخرج كل القسوة التى بداخلها والتى يخفيها القناع الخارجى ، لقد كان المشهد عنيفًا للغاية حتى أن الممثلين شعروا بالذنب بعد أن انفضوا منه، ولهذا أنهينا التمرين بلعبة أطفال اشترك فيها الممثلون الستة فلعبوا حتى أسكرتهم البهجة .

وغالبًا ما نواجه خطر الاعتداء على الآخرين فى مثل هذه التمرينات التى تعمل على خرق حجاب الهدوء . ولا يجب أن تكون تمرينات ورشة العمل ذات هدف علاجى، ولا يجب أيضًا أن تخاطر مما قد يعرض الممثل للأذى، فالانتهاء بتمرين يثير عنفًا فى

جو نفسى مشحون يمثل خطورة، وبدلاً من هذا يجب الانتهاء بجو من النشاط البدنى ففى كوبا، اشترك المفكرون فى حصاد قصب السكر، وهذا مهم حتى لا يشعر هؤلا المفكرون بالغربة عن عمليات الإنتاج وعن الواقع، هذا مهم أيضًا لإرجاع المشكلات النفسية لسياق أعم أو واقع اجتماعى نفسى خارجى.

٩- تغيير الأقنعة

يتحدث أحد الممثلين ويتجول بصورة طبيعية. ويصور الآخرون له كيف يرونه من الخارج ويصورون له كيف يودون أن يكون، يصورون له كل سمة من سماته فيلغيها الممثل أو يعدلها حسب رأى زملائه فيها- فيغير رقته إلى عنف، وحركاته المترددة إلى حركات حاسمة، وصوته العميق إلى صوت عالٍ رفيع وهكذا .

١٠- تبادل الأقنعة

نعرض فى البداية نموذج لطقس ما ، انظر مثلاً لرجل يصطحب امرأة لبيته لأول مرة، لاشك أنهما سيستمعان لبعض الموسيقى ويصطحبها لمشاهدة بيته ويقدم لها شرابًا وهكذا . يعرض هذا المشهد فى أسلوب دونچوانى متقن فيرتدى الممثل قناع الرجل المكتمل الرجولة الذى يهاجم وترتدى الممثلة قناع الشىء الجميل الصغير الذى ينتظر أن يهجم عليه .

بعد ذلك يتبادل الممثلان الأقنعة دون تغيير الأدوار أو تغيير عناصر الطقس، فبعد أن كانت الفتاة هى موضع الرغبة تصبح، دون أن تتحول إلى رجل، المهاجم القوى وترتدى قناع دونچوان . ويصبح الرجل هو موضع الرغبة دون أن يتحول إلى امرأة .

ولنعطى نموذجًا آخراً لطقس ما. انظر إلى عامل يطلب علاوة من رئيسه فى مجتمع استغلالى، فالمتوقع أن يحدث فى مثل هذا الطقس أن يخلع العامل قبعته ويشكو من ظروف أسرته السيئة ومن ارتفاع تكاليف المعيشة وغيرها. وبعد هذا المشهد يتبادل

الممثلان الأدوار فيرتدى العامل قناع رئيسه دون أن يتحول إلى رئيس، ويرتدى الرئيس قناع العامل دون أن يتحول إلى عامل .

ويساعدنا هذا التمرين فى كشف وتعرية عدد لانهائى من العلاقات- الأب والابن ، المدرس والتلميذ ، الجانى والضحية، الموظف والجمهور ، مالك الأرض والفلاحين وغيرها .

١١- أقنعة الممثلين أنفسهم

غالبًا ما تتبع هذا اللعبة تمرين "ارسم جسمك" كما سبق حيث يكون المشتركون قد كتبوا اسمائهم على ظهر رسوماتهم ولكن إذا جاءت هذه اللعبة منفصلة فإن كل ممثل يكتب اسمه على صحيفه من الورق ويطويها ثم يعاد توزيع الأوراق جزافًا. وتحتاج هذه اللعبة على الأقل ستة عشر لاعبًا ولكن كلما زاد عدد اللاعبين كلما كان ذلك أفضل، ولعل ثلاثين لاعبًا عدد لا بأس به.

ينقسم اللاعبون إلى مجموعتين، تصعد المجموعة الأولى على المسرح وتمثل حياتها اليومية . ويمكن استخدام أسلوب "صورة الساعة " فيحدد الجوكر الساعة، ويصور الممثلون ما يفعلونه فى هذه الساعة . يراقب كل شخص من المجموعة الثانية الشخص الذى يحمل اسمه .

وبعد خمس دقائق تقريبًا تتبادل المجموعتان الأدوار فالمشاهدون يصعدون على المسرح ، ويصور كل واحد قناع الممثل الذى كان يراقبه . وكما هو الحال الغالب فى تمرينات القناع، ليس من الضرورى أن يكون التقليد متناهى فى دقته بل يعكس الممثل تلك الجوانب التى يراها مهمة أو رئيسية فى القناع .

وإذا جاءت هذه اللعبة بعد تمرين "ارسم جسدك" فإن الممثلين يستطيعون استخدام الرسم فى استنتاج بعض جوانب هذا الممثل أو ذاك .

ويحاول الممثلون الذين يشاهدون الآن التعرف على ذلك الممثل الذى يرتدى قناعهم وبمجرد أن يصلوا له يعلنون ذلك وطبيعى أن تتيسر عملية التعرف هذه كلما قلت الأعداد . وهكذا ينتهى الممثلون إلى الانتظام فى أزواج .

وبعد أن ينتظم الممثلون فى أزواج يمكن أن يطلب الجوكر من كل زوج أن يصعدان للمسرح ويؤديان القناع جنبًا لجنب وبهذا تستطيع المجموعة أن تشاهدهما معًا فتقف على الإختلافات والتشابهات . وهنا يستطيع ممثلون آخرون أن يشتركوا فيصعدون على المسرح ويضيفون تلك الجوانب التى يظنون أنها تنقص القناع . ويمكن فى النهاية أن نسأل الممثلين كيف تعرفوا على أقنعتهم أو لماذا فشلوا فى ذلك وهو أمر جدير بالمحاولة.

١٢- إبدال القناع

هذا التمرين يؤكد على علاقات معينة فى الشخصية المادية . ففى بعض أجزاء أمريكا اللاتينية نرى رجل الدين التقدمى على حال متطرفة، لكنه فى أجزاء أخرى رجعى بشكل مخيف . وفى هذا التمرين نخلق أولاً الأقنعة التى تحددها طقوس التبعية بين مالك الأرض والفلاح ، وبعد ذلك مباشرة نعرض طقوس الاعتراف بين أحد الاتقياء والقس، بعد ذلك نعرض طقس الحوار الاقتصادى بحيث يستخدم الممثلون أقنعة القس (مالك الأرض) والرجل التقى (الفلاح).

١٣- انفصال الأقنعة والطقس والدافع

يؤدى الممثلون هذه العناصر كل على حدة ثم يدمجونها معًا. وفى إحدى مرات هذا التمرين حكت لنا إحدى الممثلات عن يوم قضته مع أسرتها بعد وفاة أبيها، فقد اجتمعوا جميعًا للاحتفال بعيد ميلاد الأم وفى الحفل تحدثوا عن الميراث وكان واضحًا أن كل واحد يريد أن يستحوذ على النصيب الأكبر .

فى البداية عرضنا طقس عيد الميلاد بكل تفصيلاته - وصول الأطفال ، هدايا الأم ، الجلوس على المنضدة ، الشمبانيا ، تحيات أعياد الميلاد ، أغنية "عيد ميلاد سعيد" ، الصور التذكارية، ثم الوداع الودود . وقد تدرب الممثلون على هذا الطقس عدة مرات حتى يتمكنوا من إعادة إنتاج سلسلة أحداث هذا الطقس كاملة حتى أدق التفاصيل - كيف يرفع الناس كؤوسهم ، كيف يشربون ، كيف يمشون ، ومتى يكون وقت الصور وغيرها من التفاصيل .

وبعد هذا المشهد يجلس الممثلون وعيونهم مغمضة ويتناقشون بحرارة بحيث تكون دوافعهم هى الموجه الأول لمناقشاتهم، وفى حديثهم يلقون اللوم على الفشل الاقتصادى لأعمالهم، ويطالبون بعضهم البعض بتعويضات مالية، ويوحلون الجو باتهامات قديمة.. إنهم يغسلون فى حديثهم ملابسهم الداخلية القذرة.

أما المرحلة الثالثة من التمرين فهى أن يختار أحد الممثلين قناع أحد المشاركين ويحكى القصة ويقلده بقية الممثلين، وقد حدث أن كانت الممثلة المختارة حبلى، فكان على الجميع أن يمثلوا وكأنهم نساء حوامل (حتى الرجال) .

هذه العناصر الثلاثة (الدوافع الاقتصادية، الضغينة التى يحملها البعض للآخرين، ثم استخدام القناع المكبوت لأحد الممثلين) والتى تعرض منفصلة فى البداية ، تدمج معًا فى النهاية .

ثم يعرض الممثلون طقس عيد ميلاد الأم الباسم السعيد مرة أخرى . وفى الغالب يصطدم الدافع بالقناع بعنف، ويصطدم كلاهما بجمود الطقس، وهكذا يظهر كل عنصر استقلاله.

وفى نفس التمرين يمكن أن نختار قناعًا معينًا لكل شخص، بدلاً من قناع واحد للجميع، فنستخدم قناع "الفاشى الكبير" (أو "الفوريدا الكبيرة" كما نسميه نحن) للأخ الكبير الذى يرفض أن يوضح أسلوبه فى إدارة أعمال الأسرة، وقناع "عقلية الطبقة المتوسطة" بكل مظاهر القوة مع عدم الكفاءة للأخ الأوسط، وقناع "الفلاح" للأخت

الصغرى المظلومة.

١٤- تحويل مجموعة كاملة من الأقنعة لطبقة اجتماعية مختلفة

تحكى إحدى الممثلات أنها حين كانت صغيرة كانت تعيش مع أمها فى بيونس أيرز وفى يوم ما طلب أبوها أن تأتى لزيارته فى ريو فقد كان مقيمًا هناك فى السنوات الأخيرة وكان على الفتاة أن تذهب لترى المدينة والبيت وغيرها وعند وصولها لريو يخبرها أبوها بالحقيقة- إنه يعيش مع امرأة أخرى ويريد ابنته أن تخبر أمها. وعلى الرغم من أن المهمة لم تكن بالمهمة السهلة، فقد قبلتها الفتاة وعادت لبيونس أيرز. ولم تكن الأم تعانى أية ضوائق مالية فالشخصيات الثلاثة أغنياء ويستطيعون الإقامة بفنادق مرفهة عند السفر.

وفى البداية قمنا بتمثيل المشهد كما حكته لنا ، وفى نفس السياق الاجتماعى ، ثم أدخلنا عليه الأقنعة، فالأب رجل من الطبقة الفقيرة يعيش مع امرأة فى منزل كئيب فى إحدى ضواحى بيونس أيرز، أما الأم والابنة فتعيشان فى جوردوبا وقد تركت الابنة عملها لتزور أباها فى بيونس أيرز.

وفى هذا السياق الاجتماعى، لم يستطع الأب أن يقاوم إغراء ابنته بأن يحضر الأم أيضًا إلى بيونس أيرز ويسكنها منزلاً آخراً حتى يجد عملاً جديداً .

إن التضحية فى السياق الأول ليست تضحية بالمعنى الحقيقى، والفضل للمقدرة المادية فلن يزيد على رفاهية الأم والابنة شيئًا بمسامحة الأب أما السياق الثانى فمن الصعب أن يتوافر فيه التفاهم والتسامح المنزهين عن أى غرض مادى آخر.

وهناك مثال آخر لرجل من الطبقة المتوسطة يكتشف أن ابنته حبلى، وأن الطرف الآخر قد هرب . فيحاول الآب أن يكون متسامحًا ومتفهمًا ويساعد ابنته لأبعد الحدود، فإذا استخدمنا بدلا من هذا الرجل قناع البروليتارى فإن الموقف سيختلف تمامًا إذ إن الواقع الاقتصادى هنا يلعب دوراً كبيراً فى تحديد مدى صرامة التعامل مع هذا الموقف

الاخلاقى- فمن أين سيجد الأب ما يطعم به فمًا آخراً ؟- إنها قضية اقتصادية أخلاقية، فالبرجوازى يمكن أن يكون متفهمًا لأن لديه المال. ولذلك نجد حرية إقامة العلاقات الجنسية متاحة لفتيات شاطىء كوبكابانا، ولكن هذه الحرية غير متاحة لفتيات الأحياء الفقيرة فى كوبكابانا، فالفتيات اللائى يقطن المنازل التى تطل على البحر لديهن المال، أما فتيات الأحياء الفقيرة فيعملن خادمات .

١٥- *القناع يطوق الشخصية*

إن القناع يغطى وجه الإنسان، لكن تحت القناع تستمر الحياة كما هى، وهذا التمرين يعمل على أن يجتاح القناع كل جوانب الانسان فيمحو كل ملامحه. إن الجانب "الإنسانى" فى العامل غير صالح للعمل الآلى الذى يؤديه، وكلما كان العامل أقل إنسانية، كلما كان أكثر كفاءة وأقرب إلى التحول إلى إنسان أتوماتيكى . يتحرك جسد الممثل بتلك الحركات التى يقوم بها العامل ، و يتلبس القناع الممثل شيئًا فشيئًا حتى "يموت" العامل . انظر كذلك لتلك الخياطة التى تنتهى بتخييط جسمها أو القس الذى يتحول بفضل صلاحه الذى تفرضه عليه طقوس ملابسه إلى ملاك من العصور الوسطى فى تلك الفترة التى سبقت النهضة وخلت من الجنس ومن الفردية ومن أى مزايا شخصية، أو العاهرة التى أصبحت مجرد جسد متحرك.. أو غيرهم من النماذج.

١٦- *تغيير الممثلين فى منتصف الطقس*

يبدأ ممثلان مشهداً ما ويرتديان الأقنعة المناسبة للطقس الذى يصورانه، وبعد بضع دقائق، يحل أحدهما محل الآخر ، فيؤكد قناعه ويستمر فى الطقس، ثم يحل ممثل آخر محل الأول، وثالث محل الثانى وهكذا. ولابد أن يكون هناك اطراداً مطلقًا للدوافع والأقنعة والطقوس.

١٧- دائرة من الأقنعة فى ظروف مختلفة

ينتظم الممثلون فى دائرة و يقف أحد الممثلين فى منتصف الدائرة، يدخل ممثل آخر ويصور كيف يتخيل قناع هذا الممثل فى ظروف مختلفة- مهتاج أم سعيد أم عصبى... وعلى الممثل الأول أن يقلد القناع تلو الآخر كما يصوره الثانى.

١٨- حركات طبيعية وحركات غريبة

يشكل الممثلون دائرة من الإيقاعات والحركات. يدخل ممثل وسط هذه الدائرة ويقوم بكل الإيقاعات والحركات التى يراها "طبيعية" ومرسلة على سجيتها، يدخل ممثل آخر و يقوم بالحركات التى تبدو له غير طبيعية، وتقلده الدائرة والممثل الأول، وحين ينتهى هذا الممثل من حركاته يعود الممثل الأول لحركاته الطبيعية، ثم يدخل ممثل ثانى فيغير حركاته وهكذا. فالطبيعى فى الغالب خط دفاع ضد الحركات الغريبة .

١٩- عدة ممثلين على المسرح

ينقسم الممثلون فيصعد بعضهم إلى المسرح ويبقى الآخرون . يؤلف الذين لم يصعدوا إلى المسرح قصة ويمثلها بالإيماء الواقفون على المسرح. وهكذا يؤدى الذين على المسرح الحركات بينما الآخرون يتحدثون ويناقشون.

٢٠- لعبة الأدوار المتكاملة

تنويع على لعبة المهن والاختلاف هنا أن هناك مهنًا أو أدواراً اجتماعية يكمل بعضها بعضًا : المدرس والتلميذ، الزوج والزوجة، القس والمتعبد، الطبيب والمريض، رجل الشرطة واللص، العامل والبراجوازى وغيرها من الأدوار الاجتماعية المتممة لبعضها .

٢١- لعبة السياسيين

تنويع آخر على لعبة المهن – حيث تستبدل المهن بأسماء قادة سياسيين مشهورين .

٢٢- تبادل الأقنعة

يبتدع الممثلون شخصية ما كالآتى : يدور الممثلون فى دائرة بقناعهم هم . يركزون على الأوضاع المتغيرة لكل جزء من جسمهم – اليد وحركتها المتأرجحة، الرأس : هل تتحرك بحركة القدم أم لا ؟ العمود الفقارى : مستقيم أم منحنى ؟ والركبتين قائمتين مضموتين أم منحنيتين منفرجتين؟ وهكذا .

وبعد المراقبة الذاتية الدقيقة يبدأون فى التغيير . ماذا لو كنت مختلفًا ؟ ماذا لو كانت لى مشية مختلفة؟ ماذا لو كانت رأسى تتحرك على نحو مختلف؟ يجرب كل شخص ما يريد وبمقدار ما يريد ثم يؤلف "قناعًا" .. "صورة جسدية" مختلفة عنه . بعد ذلك يدخل الصوت على هذه الصورة، بحيث يقتصر فقط – دون كلمات – على النغمة والايقاع المناسبين لهذا النموذج.

أما الجزء الثانى من اللعبة فيماثل لعبة "كرة بوريفيا". ينادى الچوكر "استعد" فيختار كل واحد رفيقًا له ، فيتحدثان، وحين يصبحان آهلين لتبادل الاقنعة، يتصافحان ثم يتبادلان الأقنعة. يتكرر هذا ثلاث مرات ، ثم يصبح الهدف هو العثور على قناعك الأصلى .

٢٣- تبادل الأدوار

يقوم الممثلون بأداء أدوار لا يلعبونها فى الواقع (فيؤدى كل واحد شخصية زميله) وذلك حتى يتيسر للمجموعة كلها أن تشارك فى خلق كل الشخصيات (حتى وإن لم يكن "نظام الچوكر" مستخدماً وكان كل واحد يلعب نفس الدور طوال العمل) وبهذه

الطريقة يستطيع كل واحد أن يعرض تصوره للآخرين، ويدرس تصور الآخرين عنه .

صورة المدرك

نستخدم فى هذا الجزء " مدركات الجوكر" فنغير حجمها فنضاعفه أو نقلصه ونخلق لها علاقات غير تقليدية مع الأشياء الأخرى؛ وفى الغالب، نستخدم أشيا رمزية مشحونة بالمعنى تثير أفكارنا .

١- الأشياء التى نعثر عليها

يطلب من كل مشارك أن يحضر خمسة أشياء، ثم يضعون هذه الاشياء حول المكان. وحين يتم وضعها تبدأ المجموعة فى تحليل العلاقات بين هذه الأشياء : لماذا تم وضعها بهذا الترتيب ؟ ما العلاقة بين المجموعات المختلفة من هذه الاشياء؟ أهى "عائلات" أم أن هناك علاقة أخرى ؟ ما المعانى التى يمكن أن نضيفها على هذه الأشياء؟

٢- تغيير الشيىء

لابد من استخدام هذه اللعبة مع عدد من ألعاب خلق الشخصية مثل لعبة "حفلة السفارة" أو لعبة "عسكر وحرامية" . يأخذ المشاركون الأشياء التى أحضروها ويغيرون معناها باستخدامها استخداماً مختلفًا أو فى سياق مختلف (انظر كذلك "الولاء لمارجريت") .

٣- خلق الموضوع من أشياء صغيرة

يمكن استخدام هذه اللعبة أيضًا مع أى من ألعاب خلق الشخصية يقوم المشاركون بصنع أشياء بسيطة مثل الجريدة أو الخيط أو أوراق الشجر أو منديل ورق أو غيرها .

٤- الولاء لمارجريت- " الزجاجة ليست زجاجة"

تنطلق هذه اللعبة من كلمات برتولت برخت : إننا نجد مدركات عديدة فى الشيء الواحد حين يكون هدفنا النهائى هو تغيير هذا الشيء ولكننا لن نجد مدركًا واحداً إذا كان هدفنا هو تقليص هذا الشيء . وتنطلق كذلك من أعمال رينيه مارجريت والذى تحمل بعض لوحاته عناوين وشعارات تشتت هوية الأشياء التى تصورها . أحد العناوين مثلاً يقول "الزجاجة ليست زجاجة"، هل يعقل هذا ؟ الكرسى ليس كرسى، المنضدة ليست منضدة وهكذا . وفى هذه اللعبة ، تعطى كل مجموعة مدركًا ما، يقوم الممثلون واحداً تلو الآخر باكتشاف استخدام جديد له ، بإضافة أجسامهم للصورة. فما الذى يمكن أن يصبح عليه هذا الشيء؟ لوح من الخشب يمكن أن يكون بندقية وعصا ووتد وحصان ومظلة وعكاز ومصعد وكوبرى ومغرفة وسارية العلم وسنارة ومجداف وصفارة وسهم ورمح وكمان وإبرة وأشياء أخرى عديدة من ضمنها لوح الخشب .

تشكيل الفضاء وقوة التكوين المكانى

١- الفضاء والحدود

الفضاء غير محدود ولكن الجسد محدود ، فهناك حدود تنتهى عندها هذه المملكة وهذه الحدود موضوعية . انظر مثلاً لامرأة جالسة فى قطار مزدحم، وكل الكراسى مشغولة عدا كرسى بجوارها . يأتى رجل ويجلس عليه وهو بهذا لا يعتدى على حدود مملكتها أما إذا كانت نفس المرأة جالسة على نفس المقعد وكل الكراسى من حولها خالية . ثم أتى هذا الرجل وجلس بجوارها فإنه بهذا يعتدى على حدود مملكتها . وفى هذه اللعبة المنتدى يحل المشاهدون - المثلون محل المرأة ليضع كل منهم حله لاستعادة حدود مملكته .

وهناك أمثلة أخرى كثيرة : فالواقف على تليفون عمومى لا يعتدى الناس على مملكته لو احتفظوا بمسافة بينه وبينهم ، ولكن إذا اقتربوا بحيث تصبح المكالمة على مسمع منهم ، فإنهم يعتدون على مملكته ، ونفس الموقف نجده فى البنك على شباك الصراف . ونفس الموقف نجده فى الحدائق العامة حين يجلس شخص أمام شاب يقبل فتاة ويحملق فيهما .

ولا تتلامس الأجسام فى أى من المواقف السابقة ، ومع ذلك ليس هناك أدنى شك فى أن هناك اعتداء على مملكة الجسد، فماذا يفعل هؤلاء المعتدى على أراضيهم ؟

٢- تشكيل الفضاء فى حجرة

يستخدم المشاركون أجسامهم وأى شىء من المجموعة السابقة ليخلقون بيئة ما فى الحجرة قارب أو كنيسة أو صالة رقص أو صحراء أو بحر أو غيرها .

٣- لعبة القوة الكبرى

منضدة وستة كراسى وزجاجة . فى البداية يطلب من المشاركين، واحداً تلو الآخر ، أن ينظموا هذه الاشياء بحيث يصبح أحد الكراسى فى موضع متميز فى علاقته بالكراسى الباقية والمنضدة والزجاجة. ويمكن للممثلين أن ينظموا هذه الأشياء كما يروق لهم فيضعون بعضها فوق بعض أو يضعونها على جانبها أو أى شيىء عدا أن يخرجوا أيًا منها خارج الحجرة . وسوف تختبر المجموعة عدداً ضخمًا من التنويعات فى تنظيم هذه الأشياء .

وحين تصل المجموعة إلى أفضل تنظيم ، التنظيم الذى تشعر المجموعة أنه أقواها ، يطلب من أحد المشاركين أن يأخذ أكثر المراكز قوة دون تحريك أيًا من هذه الأشياء . وحين يأخذ هذا الشخص مركزه، يحاول كل شخص فى المجموعة أن يأخذ مركزًا يفوق مركز الشخص الأول فى تميزه .

ألعاب خلق الشخصيات

هذه الألعاب جيدة على وجه الخصوص حين تبدأ مع مجموعة جديدة من غير الممثلين- كالعمال أو الطلبة مثلاً . وبعض هذه الألعاب ترفيهية- وليست ضمن ألعاب ورشة العمل - فهى تساعد المشاركين على تقبل فكرة التمثيل كما يمثل الممثلون على المسرح ، وتساعدهم على التخلص من بعض الكبت الذى يعوقهم عن التعبير الحر.

١ - قتيل فى فندق أجاتو

هذه اللعبة مأخوذة من قصة بوليسية . ففى ردهة أحد الفنادق تنقطع كل وسائل الاتصال بالعالم الخارجى ويجد أحد الأشخاص ورقة مكتوب عليها " أنا مجرم وسوف أقتلكم جميعًا" . وبأقصى سرعة يجب أن يكتشف المشاركون شخصية المجرم والذى يفضل أن يتم تحديد شخصيته سراً عن طريق الجوكر . ولهذا المجرم إشارة متفق عليها (ضربتين على الكتف مثلاً أو غمزة بعينه) يستطيع أن يقتل بها أى شخص ولكنه لا يبدأ عمله قبل عشرة دقائق يفحص فيها المشاركون بعضهم البعض على أن يتوصلوا للمجرم. ويستطيع المشاركون ، إذا وافقت الأغلبية ، أن يقتلوا المشتبه فيهم .

وهذه اللعبة يمكن أن تتحول إلى تمرين ورشة عمل، حيث يخلق الممثلون الشخصيات ويطورون انفعالاتها وفى هذه الحالة لا يغادر المقتولون المسرح ولكنهم يموتون على المسرح . ويجب أن يكون الموت هنا بطيئًا ، فيستغرق الواحد بضع دقائق فى موته حتى لا تضيع شخصية القاتل.

وتتميز هذه اللعبة بإثارة قدرات الممثلين الإدراكية. فالأحاسيس فى عمومها تنتقى ما يجب أن نعى به، وهذه اللعبة توسع نطاق الوعى بصورة كبيرة، حيث يحلل كل ممثل الباقين بدقة بالغة لأنه يراهم جميعًا مجرمون . ويمكن للجوكر أن يختار مجرمًا أو مجرمين أو لا يكون هناك أى مجرمين وذلك حتى يزداد التشويق وجو الإثارة ويقظة اللاعبين .

٢- عسكر وحرامية

هذه اللعبة تنويع على اللعبة السابقة وفيها تنقسم المجموعة نصفين: اللصوص ورجال الشرطة، وبدون أن يدرى أى منهم من أتباعه ومن خصومه، يسافرون جميعًا فى مركبة واحدة، وتتعطل المركبة فى الطريق . والجميع يعرف أن الركاب واحد من اثنين إما رجل شرطة أو لص ولكنهم لا يدرون من يكون رجل الشرطة ومن يكون اللص . ومهمة المشاركين أن يعرفوا الصديق من العدو ، ثم يتفق كل فريق على إشاره معينة للقتل . وينتهى التمرين حين يقضى أحد الفريقين على الفريق الاخر تمامًا . ويلعب الخيال فى هذا التمرين دوراً يتساوى فى أهميته مع الملاحظة، فعلى كل واحد أن يؤلف قصة مقنعه توضح لأصدقائه هويته الحقيقية وتجعل أعداءه يظنون أنه واحد منهم . ويسمح هنا بتكوين المجموعات الصغيرة وذلك حتى لا يبدأ الجميع فى التحدث فى آن واحد ، مع استمرار عمليات البحث الفردى والقتل المنعزل . ويمكن أن يتميز هذا التمرين بدرجة عالية من العنف الفكرى والعاطفى ، لأنه لا يتضمن خلق شخصيات عامة، لكنه يتضمن على الأحرى شخصيات مجرمة من ناحية وشخصيات قامعة من ناحية أخرى وكل جانب يحاول أن يثبت كفاءته فى الموقف المعادى .

٣- حفلة السفارة

يختار كل واحد شخصية مؤسسية ليلعب دورها كالقاضى مثلاً أو السياسى أو رجل الأعمال وهكذا . وتقام حفلة فى السفارة أو فى إحدى الشركات أو فى أى مكان، وتحضرها كل الشخصيات بأرقى الملابس، وأرفع أسلوب للتعامل ، ويعلن عن وصولهم عند دخولهم ، ثم يلتقون ويختلطون ببعضهم البعض .

ولا يدرى كل هؤلاء أن النادل عضو فى حركة ثورية فيدور النادل ويقدم لهم الطعام والشراب دون أن يدرى هؤلاء أن مخدراً يصيب بالهلوسة قد مزج بالطعام والشراب. فى البداية يأكل المدعوون من فطيرة تجعلهم يقللون من تحفظاتهم ويتصرفون بطريقة غريبة بعض الشيء. ثم يأكلون من الفطيرة الثانية التى تحتوى على نسبة أكبر من

المخدر فيكشفون أكثر عن أنفسهم ، حيث يتصرفون بطبيعتهم، وتقفز رغباتهم على السطح وتغطى على قناع الاحترام . ثم تدفعهم الفطيرة الثالثة إلى التطرف فى سلوكهم الفج. ثم يأكلون من الفطيرة الأخيرة والتى تحتوى على ترياق فيهدأون ويعودون إلى سلوكهم الراقى. والچوكر هو الذى يحدد الوقت الذى يراه مناسبًا لكل فطيرة.

٤- حلم طفل - ماذا أريد أن أكون عندما أكبر ؟

تكتب نصف المجموعة أسماءها ، كل على صحيفة من الورق مع إسم أو وصف الشخص أو البطل أو الشخصية الأسطورية التى كانوا يحلمون أن يصبحوا مثلها حين كانوا أطفالاً. ويشاهدهم نصف المجموعة الأخر .

فى البداية ، يتجول المشاركون فى مكان العرض بحيث يستخدمون أجسامهم وحسب فى تصوير السمات الأساسية للشخصيات التى يؤدونها ، وعليهم بالطبع أن يظهروا ما أعجبهم فى هذه الشخصية أو تلك حين كانوا أطفالاً وذلك بإستخدام الحركة والإشارة وتعبيرات الوجه دون أن يوجهوا هذه الحركات والإشارات لأى شخص فى هذه المرحلة .

وبعد بضع دقائق ، يطلب الچوكر أن يبحث كل واحد عن رفيق ، ثم يبدأ كل واحد حواراً مع رفيقه ، دون أن يقول أى شىء تتضح من خلاله شخصيته .

وبعد بضع دقائق أخرى ، يطلب الچوكر تغيير الرفاق ، ثم يبدأ الرفيقان الجديدان حواراً، يؤكد فيه كل واحد منهم شخصيته ويطورها ، وبعد فترة متساوية من الوقت يتم اختيار رفيق ثالث .

وحين ينتهى هذا ، يقرأ الچوكر أسماء المشاركين واحد تلو الآخر وعلى المجموعة التى كانت تشاهد وكذلك التى كانت تمثل أن تصف السمات التى رأوها فى هذا الشخص، وليس عليهم أن يخمنوا الاسم الحقيقى لشخصية حلم الطفولة (سوبرمان أو

الأم تريزا أو بيل أو جرجس كيلى أو غيرهم) ولكن عليهم فقط أن يصفوا السلوك الذى رأوه من هذا الشخص لأن ذلك سوف يكشف ماذا أراد أن يكون فعلاً وما الصفات التى أراد أن يطورها فى نفسه ، وهو يحاول تصوير هذا مستخدمًا إسمًا أو صورة لشخص ماحقيقى أو خيالى .

ولدينا مثالين لتوضيح ذلك : ففى زيورخ كتب أحد الممثلين " طرازان "، وأوضحت تعليقات المشاركين أنه يريد أن يكون متميزاً عن الجميع ومتفوقا عليهم كأن يكون قائداً أو زعيمًا أو رئيسًا . وفى نيويورك كتبت ممثلتين نفس الاسم "سندريلا" فصورت إحداهما الأنانية والجمال والقسوة ، أما الأخرى ، وقد صادف أن كانت بيورتو ريكية، فصورت اللحظة التى عادت فيها سندريلا للمطبخ - النساء جميعًا تريد بضع ساعات من السعادة .

وهذه اللعبة جيدة لأنها تكشف لحد ما السمات والأحلام التى مازال المشاركون يتعلقون بها.

وبعد أن يصور نصف المجموعة الأول أحلام طفولته، تتكرر اللعبة مع النصف الثانى.

٥- *مخاوف طفل*

نفس قواعد اللعبة السابقة مع وجود اختلافين : أولهما أن المشاركين هنا يصورون الشخصية أو الشىء الذى يخيفهم حين كانوا أطفالاً، وثانيهما أن عليهم إخافة رفاقهم حين يتحدثون إليهم تمامًا، مثلما كانوا هم يخافون وهم أطفال من هذا النموذج.

ولابد أن تكون الشخصية المختارة شخصية مادية كشخص، أو حيوان، أو شبح يمكن تجسيده وهكذا، فمثلاً بدلاً من أن يكون الخوف من الظلام، عليهم أن يصوروا الشخص أو الشيىء الذى يخافون الاصطدام به فى الظلام، وحتى لو كانوا يخافون من إضاءة المصباح، فعليهم أن يصوروا ذلك الشخص (وربما يكون الإله نفسه) الذى

يخشون أن يضىء المصباح عليهم .

وبتصوير ذلك الشىء الذى كنت أخشاه حين كنت صغيراً أعى أكثر بطبيعة هذه المخاوف الطفولية (والتى ربما مازالت تعيش بداخلى) .

٦- ماذا يريد الكبار أن أكون

نفس اللعبة السابقة. وتتيح هذه اللعبة أن يقارن كل واحد نفسه بما يتوقعه منه الآخرون .

٧- النقيض لما أنا عليه

نفس قواعد الألعاب السابقة. يكتب المشاركون (كل على حدة) أسماءهم والسمة التى يريدون أن يتحلوا بها والتى يجب أن تكون مناقضة لما هم عليه . وخلال تصوير هذه السمة ينادى الجوكر بالعودة للسلوك الطبيعى ثم ينادى مرة أخرى بالعودة للسمة المناقضة .

٨- كشفىّ القديسة تريزة

عنوان هذا التمرين مأخوذ من اسم المكان الذى ابتدع فيه وهو ريو دي جانيرو- وليس له أية دلالات دينية . تقرر المجموعة تلك العلاقات الشخصية التى تريد أن تتبعها بالدراسة -- الزوج والزوجة، الأب والابن، المدرس والتلميذ، الطبيب والمريض، وهكذا . ويجب أن يكون الاختيار سراً . بعد ذلك تنتظم المجموعة فى أزواج، بحيث يصور كل زوج ثلاثة أشياء فقط :

١ - الدور الذى يلعبه كل فرد .

٢- أين يلتقيان .

٣- أعمارهما .

ويبدأ الارتجال حين يلتقى الرفيقان، فيذكر كل واحد تلك الأشياء التى يعتقد أن طرفى العلاقه يقولانها حين يلتقيان، ويفعل الاشياء التى يعتقد أنهما يفعلانها، بحيث يضم ذلك كل الصيغ المعتادة.

وبعد بضع دقائق ينادى الجوكر بأن يكشف أحد الرفيقين للآخر أى شىء من الأشياء الهامة للغاية التى يمكن أن تغير علاقتهما للأفضل أو للأسوأ. ويظهر الرفيق الثانى رد الفعل المحتمل .

وبعد بضع دقائق أخرى ينادى الجوكر على الرفيق الثانى بأن يقدم كشفه الذى يجب أن يتساوى فى أهميته مع الكشف الأول، ويتصرف الشخص الأول وفقًا لهذا الكشف. وبعد بضع دقائق ينادى الجوكر بأن يودع أحدهما الآخر، ويرتجلان ما يمكن أن يقال عند الوداع - "أراك غداً"، أو "تصبح على خير"، أو "الوداع" أو غيرها.

وهذا التمرين مفيد على وجه الخصوص فى الكشف عن تنظيم ثقافة معينة، فمثلاً أين يلتقى الزوج والزوجة فى الغالب ويتحدثان : فى المطبخ أم فى حجرة النوم أو الفراش؟ أى سر يمكن أن تخبره الفتاة لأمها- إنها حبلى من رجل متزوج وتفكر فى الإجهاض، أنها تريد أن تترك البيت، أنها تريد أن تهاجر .. أى سر يمكن أن تكشفه، وأى سر يمكن أن تخفيه ؟

ولعل مقارنة الأزواج المختلفة - كأين يلتقيان وفيما يتحدثان-- مهم للغاية من أجل الكشف عن آليات مجتمع معين. وفى الغالب كنت أقرر هذا التمرين فى نفس اليوم مع لعبة "صورة الساعة" (والذى يصور فيه كل واحد ما يفعله فى الساعة السابعة، الثامنة، التاسعة، العاشرة إلى آخره) ولعبة "الإشارة الطقسية" (والذى تصور فيه الحركة الفاقدة فى سلسلة من الحركات الآلية التى تقوم بها كل يوم).

٩- حرب الديوك

تعمل هذه اللعبة على تطوير القدرة على الارتجال وفيها ينتظم الممثلون فى أزواج، ويتهم كل واحد رفيقه بأنه ارتكب خطأ، ويدافع الآخر عن نفسه ويبرر فعلته، فى إطار خلق شخصية جديدة .

١٠- أقوال مشهورة

فكر فى عبارتين أو أكثر من الأقوال الشعبية أو التصريحات الحديثة لزعيم أو خطيب. يحصل كل ممثل على كلمة واحدة من إحدى هذه العبارات، حيث يستخدمها فى الإجابة على الاسئلة التى يطرحها عليه الآخرون، ويستطيع الممثل أن يجرى حواراً واحداً أو أكثر وتنتهى اللعبة حين يتعرف كل واحد على المشتركين معه فى نفس العبارة ومن المهم أن يجيب كل واحد على الأسئلة المطروحة عليه بجمل تتفق مع توجه العبارة، أو الشعار الذى اختاره . فمثلاً إذا كانت العبارة هى "الشعب فقط يمكن أن ينقذ الشعب" فسيحصل الممثل الأول على كلمة " الشعب " والثانى على كلمة "فقط" والثالث على كلمة "ينقذ" دون أن يعرف أى منهم لأى مجموعة ينتمى، إذ إن عليهم اكتشاف هذا من خلال الإجابات التى تستخدم فيها الكلمات المعطاة.

١١- من أنا وماذا أريد

هذه اللعبة سهلاً ممتنعًا! يكتب كل واحد على صحيفة من الورق ثلاثة أوصاف لنفسه دون أن يكتب اسمه. من أنا؟ رجل ، مدرس، أب، زوج، صديق ، برازيلى، كاتب، مخرج، مؤلف مسرحى، مسافر، سياسى؟ أيها تأتى أولاً؟ كيف يرتبها كل شخص؟ وماذا أريد؟ أن أكون سعيداً ، أن أسافر، أن أكون غنيًا ، أن أفوز في الانتخابات، أن أجعل الآخرين سعداء، أن أعوم، أن ألعب .. ماذا أريد؟ يجمع الجوكر الأوراق ويقرأ محتوياتها للمجموعة دون أن يعين هوية أى شخص .

هـ - ذاكرة الحواس

حين تضرب يدك بعنف فإنك تشعر تأثير الضربة. فإذا تذكرت ضربة يدك بالأمس، فإنك تستطيع أن توقظ إحساس مشابه لتأثير الضربة. وهذه السلسلة تساعدنا على إعادة الربط بين الذاكرة والإحساس والخيال عند التدرب على مشهد أو الاستعداد لحدث مستقبلي .

إعادة ربط الذاكرة والإحساس والخيال

١ - الذاكرة " تذكر الأمس "

يجلس الممثلون على الكراسي باسترخاء تام وعيونهم مغلقة. ثم يتحركون ببطء بحيث يحركون جزءاً تلو الآخر و يركزون على كل جزء على حدة .

يحثهم الجوكر بعد ذلك على استدعاء كل ما حدث لهم في الليلة الماضية قبل أن يذهبوا للنوم، ولابد أن يصاحب كل حدث تلك الإحساسات التي صاحبته في الأصل عندما حدث- المزاق، الرائحة، الملمس، الشكل، اللون، العمق، الصوت، النبرة، النغمة، إلى آخره. وعلى الممثل أن يبذل قصاري جهده في محاولة تذكر إحساساته والشعور بها مرة أخرى. ولتسهيل هذه العملية يجب على الممثل أن يستمر في تحريك الجزء المناسب من جسمه، فإذا كان يفكر في شيء ما قد تناوله، فإنه يحرك فمه وشفتيه ولسانه، فإذا كان يفكر في الدش الذي أخذه قبل النوم فإنه يحرك جسمه- بشرته التي كانت تلمس الماء، وإذا كان يفكر في نزهة الأمس، فإنه يحرك عضلات ساقيه وقدميه وهكذا.

يستمر الجوكر في التنقيب داخل الممثلين فيحثهم على استدعاء ما حدث لهم هذا الصباح. كيف استيقظوا ؟ هل استخدموا الساعة المنبهة؟ هل أيقظهم أحد ؟ يطلب من

الممثلين أن يعطوا أدق التفاصيل لوجه أول شخص رأوه فى صباحهم، وكل تفاصيل الحجرة التى قضوا بها ليلهم ، وكل تفاصيل الحجرة التى تناولوا فيها إفطارهم- الشكل، واللون، والصوت، ونبرة الصوت ونغمته، والضوضاء، والرائحة، والمزاق وغيرها. ثم وسائل المواصلات التى استخدموها- مترو الأنفاق أم أتوبيس أم سيارة؟ ومن كان يجلس بجوارهم؟ وصوت الباب، وهو يفتح ويغلق، وهكذا.

وفى النهاية، يصفون وصولهم إلى الحجرة التى هم فيها الآن- من أول من رأوه؟ وما أول صوت سمعوه؟ يصفون كل هذا بأدق تفاصيله بقدر الإمكان. ثم يصفون الحجرة الآن- أين هم؟ ومن يجلس خلفهم؟ وماذا يرتدى زملائهم؟ وما هى الأشياء الموجودة بالحجرة؟ وهكذا...

أخيرا يفتح الممثلون أعينهم ويقارنون .

٢- الذاكرة والإحساس : تذكر يوم من أيام الماضى

نفس فكرة التمرين السابق ولكن ربما لم يحدث شيئًا مهمًا بالأمس أو فى صباح اليوم. ولذلك فإن كل ممثل يكون بجانبه طيار مساعد يحكى له الممثل عن يوم بارز فى ماضيه (فى الأسبوع الماضى أو من عشرين عامًا) يومًا ما ترك تأثيراً عميقًا فى نفسه حتى أن هذا التأثير يعود فى كل مرة يتذكر فيها هذا اليوم.

ولابد أن يكون مع كل ممثل مساعد ، ذلك أن خبرات الناس ليست متماثلة، وهذا الآخر عليه أن يساعد الممثل على ربط ذاكرته بحواسه، وذلك عن طريق الأسئلة الكثيرة التى يسألها والمرتبطة بتفاصيل حسية. والطيار- المساعد هنا ليس مستمع فقط ، ولكن عليه خلق نفس الحدث فى خياله، بنفس التفاصيل ونفس المشاعر ونفس الإحساسات.

٣- الذاكرة والإحساس والخيال

نفس قواعد التمارين السابقة- إذ تحاول استدعاء شيئًا حدث لك بالفعل بمساعدة الطيار المساعد، وتحاول إيقاظ نفس مشاعرك وإحساساتك فى ذلك الوقت . ولكن المساعد هنا (والذى لابد أن يكون مساعداً مخلصًا، يشاركك المشاعر والإحساسات) له الحق فى إدخال عناصر جديدة لم تكن موجودة فى النسخة الأصلية، فيضيف شخصيات أخرى وأحداث جديدة. وعلى الممثل- البطل هنا أن يدخل هذه العناصر الجديدة على عالم الخيال، وبهذا يشترك البطل والمساعد معًا فى خلق قصة، واقعية فى بعض أجزائها، خيالية فى أجزاء أخرى، ولكنها مثيرة فى عمومها، وتستدعى صوراً ومشاعراً قوية.

وبالممارسة يمكن أن تبتعد القصة عن الواقع بتلك العناصر التى يدخلها المساعد، بل إنها قد تصل بها إلى حد السيريالية.

فالناس لابد أن يبدأوا من المحتمل والممكن ليصلوا إلى اللامحتمل واللاممكن والذى يمكن أيضًا أن يثير المشاعر ويوقظ الإحساسات.

٤- تذكر صورة حقيقية للقمع

نفس التمرينات السابقة. ولكن المساعد هنا يستطيع فقط أن يقترح الأفعال التى ربما تقود فى النهاية إلى كسر القمع و يبقى للبطل حرية كسر القمع فى خياله حتى وإن كان عليه أن يستمع لاقترحات مساعده.

٥- تمثيل الخيال على المسرح

كل شيىء قمت به فى الخيال لابد أن تمثله على المسرح فى الحال بمساعدة بقية الممثلين وبمساعدة الطيار المساعد الذى يعمل الآن كمخرج . عليك أن تصور كل مادار

في خيالك، فتستخدم نفس الأشياء وتكرر نفس العبارات وهكذا.

٦- الاستقراء

ينتهى المسرح والخيال عند التمرين السابق، لكن الهدف الواقعى لا ينتهى، فالهدف هنا إستقراء حلول للواقع من خلال ما أفرزه الخيال وما تم تمثيله على المسرح. وقد جربنا ذلك عدد من المرات وكانت النتائج لا بأس بها .

وصفوة ما تقدم أن هناك خمسة أنواع من التمرينات والألعاب و"اللعبنات" التى نستخدمها لإعداد الممثلين وغير الممثلين . والهدف من هذه التمرينات والألعاب واللعبنات هى تنمية قدرة الفرد والمجموعة معًا.

وقد قدمنا هذه الأنواع الخمسة من التمرينات والألعاب واللعبنات كتمهيد لتقديم تقنيات "مسرح الصورة" و"المسرح المتخفى" و "مسرح المنتدى".

مسرح الصورة

لقد حاولت فى تناولى "لإثارة التغيير" dynamisation أن أصف أكثر طرقه فعالية حسب كل نموذج من النماذج، وذلك حتى يتيسر فهم إثارة التغيير فى علاقته بتقنيات مسرح الصورة وطريقة عمل كل تقنية. وبالطبع يمكن تطبيق أى طريقة من طرق إثارة التغيير على أى نوع من أنواع النماذج، فاختيار طريقة معينة يعتمد على طبيعة المجموعة وظروف العرض وأهداف العمل. ولهذا حاولت أن أبدأ بأكثر هذه التمرينات سهولة وأنتهيت بأكثرها صعوبة.

وأكرر مرة أخرى أن استخدام ألعاب وتمرينات مسرح الصورة التى سبقت هذه التقنيات ليست إجبارية على الإطلاق. فليس هناك فى الواقع ما هو إجبارى فى مسرح المقهورين، وذلك أن كل لعبة أو تقنية أو تمرين يتضمن بالإضافة لأهدافه الخاصة تلك الأهداف التى تعكس جوهر مسرح المقهورين. وهناك تداخل وتفاعل مستمر بين كل أشكال مسرح المقهورين : مسرح الجريدة ومسرح الصورة ومسرح المنتدى والمسرح المتخفى وغيرها . وهذا يعنى أن المعلم يستطيع أن يقترح على تلاميذه استخدام تقنيات الصورة فى عمل ما حتى وإن لم يكن قد دربهم على هذه التقنيات فى تمريناته السابقة . وبالمثل، ليس مهمًا فى مرحلة الإعداد لعرض من مسرح المنتدى أن يحمل الجوكر مشاركيه على أداء كل أو أى من تمرينات الصور المقترحة، والسبب ببساطة أن ذلك لن يعرقلهم عن استخدام تقنيات الصور.

تقنيات الصور
النماذج و طرق إثارة التغيير

١- تصوير موضوع بجسدك

النموذج

يمكن إخراج هذا النموذج على نحو من اثنين :

الأول : يطلب الجوكر من خمسة متطوعين أو أكثر أن يعبروا عن الفكرة أو الأفكار المختارة بصورة مرئية. ويعمل كل واحد دون أن يرى ما يفعله الآخرون حتى لا يتأثر بهم، ثم يدخل واحد تلو الآخر فى وسط ساحة التمثيل ويستخدموا أجسامهم فقط فى التعبير عن الفكرة المعطاة . وحين ينتهى المتطوعين، يسأل الجوكر المشاهدين إذا كان لدى أحدهم صورة يقترحها تختلف عن الصور التى عرضت، وفى الغالب يكون هناك من بين المشاهدين من لديه شىء مختلف، فيتقدمون واحدا تلو الآخر ويعرضون صورهم- أى صور تطرأ على خيالهم وحين يصبحون جميعًا فى وسط ساحة التمثيل يبدأ الجوكر إثارة تغيير هذه الصور.

الثانى : وهذه الطريقة تستخدم مع المجموعات الصغيرة (وفى رأيى ألا تستخدم إلا فى هذه الحالة) حيث يقترح الجوكر على المشاركين تشكيل دائرة وعند إشارة معينة يبدأون جميعًا وفى آن واحد تصوير الفكرة بأجسامهم. وفى المرحلة الثانية، ينظر كل واحد حوله ليرى ما يفعله الباقون مع الاستمرار بالطبع فيما يفعله .

ويجب أن تكون الصور التى يخرجها كل واحد صوراً ثابتة حتى وإن كانت تقتضى ضمنيًا الحركة. ويمكن للممثل أن يخرج صورة ثابتة لشىء ما توقف فجأة فى منتصف الحركة. وبالمثل يجب أن تكون كل صورة منعزلة حتى وإن اقتضت ضمنيًا وجود أشخاص آخرون أو أشياء أخرى.

إثارة التغيير

وبمجرد أن يتم تشكيل النموذج، يبدأ الجوكر فى إثارة التغيير ويمكن أن يتم هذا فى ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى :

بإشارة من الجوكر، يتوجه المشاركون المتواجدون فى وسط ساحة التمثيل إلى الخلف، ويعيدون تشكيل صورهم السابقة كما هى ولكنهم هذه المرة يبدأون معًا وليس واحداً تلو الآخر. فماذا يحدث حينئذ؟ فيما سبق كان كل ممثل يعرض صورته على نحو شخصى ذاتى فهو يصور الموضوع من وجهة نظره، أى أننا كنا نرى صورة شخصية ذاتية ، أما الآن وقد تجمعت هذه الصور معًا فإننا نرى صورة موضوعية وشاملة لكل أجزاء الموضوع. وفى هذه المرحلة لم يعد المطلوب أن ترى كيف يفكر كل شخص ولكن أن ترى كيف يفكر الجميع، فالصورة الشخصية تمثل تصويراً نفسيًا للشخص، أما الصورة الآن فهى تمثل تصويراً اجتماعيًا. أى أننا نرى تأثير فكرة ما (الفكرة المطروحة) على جماعة ما (جماعة الممثلين الذين يصورونها).

وربما تفيد بعض الأمثلة فى توضيح ذلك، ففى ورشة عمل فى فلورنس اقترح أحد المشاركين موضوع الدين.فبدأ المشاركون بالصور الفردية حيث

صور معظمهم صوراً لأشخاص أتقياء ورعين : المسيح المصلوب، والعذراء المستدمية، وقديسين وتائبين وعبدة وقسيسيين ... وغيرهم ، ثم تقدم ممثلون آخرون وصوروا صوراً لأحبة فى الكنائس، وشحاذين يأخذون الصدقات، والمساعدين ضيقى الصدر... وفى النهاية سياح يعجزون عن منع كاميراتهم من التقاط الصور.

وفى إحدى مدن جنوب فرنسا ، طلب المدرس من تلاميذه أن يصوروا أناسًا مشهورين، من الواقع أو من الخيال- جوان أرك، بنريس، نابليون إلى آخره. وحين انتهى التلاميذ من صورهم اكتشف المدرس أشياء عديدة. فكل شىء تحدث عنه فى الفصل عن هذه الشخصيات ظهر فى الصور، ولكن ليس كما تحدث عنه ... بل كما فهمه كل تلميذ من خلال إطاره المرجعى وخبرته.

ولم يكن غريبًا على هذا الأساس أن تظهر فيدرا مثلاً منكبة على فاتورة البقالة أو يظهر نابليون وهو يراجع كشف حساب البنك .. إنها أفكار أطفال، لكنها مع ذلك أفكار ؛ أفكار تكشفها صور الأطفال .

ولدينا مثال أخير من البرازيل؛ فقد اقترح أحد المشاركين أن نعالج فكرة العنف . وبالمناسبة تعد مدينة ريو دى چانيرو، حيث جرت ورشة العمل، إحدى أعنف مدن العالم إن لم تكن أعنفها جميعًا، فبها أعلى نسب السرقات وحوادث القتل ولعل السبب فى ذلك هو ديكتاتورية الحكومة... ولذلك لم يدهشنى أن يقترح أحد أفراد المجموعة (فى سلسلة دروس بدأتها فى ديسمبر ١٩٧٩) العنف كفكرة. ولكن الذى أدهشنى أن الجميع بلا استثناء لعب دور الضحية .... ولم يكن ذلك دون داع قوى ؛ صور المشاركون العنف- الجسدى (اعتداءات الشرطة والجيش)، الاقتصادى (الإيجار) ، الدينى (التأنيب)، التعليمى (سيطرة المدرسين)، الجنسى (الاغتصاب) .. وبالرغم من كل شىء، لم

يظهرفى صور العنف سوى الضحية، والسبب أن المجموعة تتكون من أربعة وعشرين ضحية وسوف يتضح ذلك أكثر فى مراحل إثارة التغيير.

المرحلة الثانية :

بإشارة من الجوكر، يحاول المشاركون أن يندمجوا مع الآخرين على المسرح، أى أنه لم يعد كافيًا أن تقتصر على عرض صورتك، بل عليك أن تربط صورتك بصور الآخرين، فيختار كل واحد الفكرة أو الافكار و الوضع أو الأوضاع والموضوع أو الموضوعات التى تناسب فكرته ووضعه وموضوعه. والمهم فى هذه المرحلة هو الاندماج والتجمع والتوحد مع العالم الأكبر حتى وإن كانت كل صورة كاملة فى ذاتها. ومانراه فى هذه المرحلة ليست النسخة الاجتماعية ولكنها نسخة اجتماعية ذات بنية عضوية منظمة. لم تعد الصورة الآن لوجهات نظر محتشدة، ولكنها وجهة نظر واحدة شاملة متعانقة.

ولنضرب على ذلك مثالاً، ففى إحدى الدورات اقترح أحد المشاركين أن تكون الفكرة هى المسرح الفرنسى ، ولم تستشير الفكرة المشاركين الذى يعملون بالتمثيل سواء الهواة منهم أو المحترفين. ولذلك فضلوا أن يعرضوا صوراً خالية من التجمل : فهذا شخص يحملق بدهشة فى سرته، وهذه تحاول أن تقبل مؤخرتها ، وهذا يبدو عليه أنه يبحث بمنظار عن شخص ما (ربما واحد من المشاهدين) ، وهذا يعد نقوده، وهذا يتثاءب، وهذا نائم وهكذا. بإختصار، إنهم مستاءون! وفى المرحلة الأولى من إثارة التغيير، لم يجر جديداً فقد وقفوا أمام الجمهور فى صورة محتشدة تجمع تعبيرات الاحجام والملل. ولكن المرحلة الثانية كانت على النقيض من ذلك فقد حدث تطوراً مدهشًا ، فقد اندمجت كل الصور التى تصور الفنان، وابتعدت هذه الصور تمامًا عن أى صورة تصور المشاهد- والذى ظل بصوره فى ركن من أركان الحجرة يتثاءب ويغفو. فقد ذهب الممثل

الذى يحملق فى سرته إلى ذلك الذى يعد نقوده وذهبت المرأة المعجبة بمؤخرتها إلى تلك المعجبة بثديها وهكذا... ولكن لم يسع أى واحد ممن يصورون الفنان إلى تكوين علاقة مع المشاهد المحجم، وبالمثل لم يقترب أى ممن يصورون المشاهد لمجموعة "الفنان".

لابد أن ننتبه لهذا الاتفاق العرضى، فقد يحدث الاتفاق العرضى مع شخص أو إثنين، ولكن أن يحدث مع كل المجموعة.. فلاشك أنه يعنى شيئًا ما !

المرحلة الثالثة :

يحدث دائمًا، كما حدث فى ريو، أن يوضح المشاركين "النتيجة" فقط وليس "السبب"، نتيجة العنف وليس أسبابه. لقد كان المشاركون (فى ريو) ضحايا لنظام قمعى واحد ، ولذلك فإن صورتهم، حين تجمعوا فى صورة واحدة، كانت تعبر عن غياب التكافل والوحدة بين الضحايا ثم غياب "عوامل العنف" . فقد فضل كل واحد أن يلعب دوره عن أن يلعب دور عدوه . وفى هذه الحالات، يفضل استخدام الطريقة الثالثة لإثارة تغيير النموذج حيث يخبر الچوكر المجموعة بأنهم سيتحولون عند إشارته من ضحايا إلى جناة. وهكذا تلعب المرأة التى أعتدى عليها دور المغتصب، ويلعب المستأجر دور المؤجر، ويلعب الشحاذ دور المتصدق، ويلعب المواطن دور رجل الشرطة وهكذا .

أى أن كل ممثل يظهر أحد قطبى الصراع فى الدورة الأولى ثم القطب الآخر فى الدورة الثانية، وهذه الدورة الثانية تكون على درجة كبيرة من الإثارة، وتساعدنا بدرجة ملحوظة على قراءة أفكار ومشاعر وتصورات المجموعة . فإذا كانت صور المجموعة ، حين صورت الضحايا واقعية، فإنها الآن ، وهى تصور الجناة، ذاتية (بل إنها أقرب لأن تكون

"تعبيرية") محرفة . نعم . إنها صور محرفة ، ولكنها ليست محرفة ببساطة حسب هواهم - لأن أصحاب هذه الصور ذاقوا فعلاً مرارة الظلم. هكذا لم تعد الصور واقعية . لقد أصبحت أكبر من أن تكون واقعية، أصبحت أشباحًا غير محددة المعالم ! لقد صور كل واحد نفسه كما هو (أو كما يعتقد أنه كذلك) وصور عدوه كما يراه.

ووجهة نظرى أن هذه هى إحدى أهم قضايا المسرح. فهل هناك فعلاً ما نطلق عليه الواقعية الموضوعية؟ هل نستطيع فعلاً أن نصور الحياة كما هى ؟ هل تتواجد فعلاً مثل هذه الصورة؟ أعتقد أن هذه الصورة لا يمكن أن تتواجد إلا إذا كان الفنان قادراً على التعبير عن رؤية كونية. ولكن لأن الفنان نفسه نتاج مجتمع ما ، فلا أعتقد أن بإمكانه رؤية العالم من زاوية غير زاويته . إن الأسلوب الواقعى على قدر متساو من الذاتية مع غيره من الأساليب ولكنه أخطرهم لأنه يتظاهر بأنه على النقيض من هذا.

لقد أعجبتنى الصورة التى أخرجتها الضحايا لظالميهم: فإذاكانت الضحايا قد رأت ظالميهم بهذه الصورة ، فذلك لأنهم فعلاً بهذه الصورة. إننا نراهم فعلاً بهذه الصورة وحين أقول "إننا" فإننى أعنى "هم"، فليس هناك اختلاف بيننا وبينهم ، إذ إن علينا أن نتوحد فى العملية الجمالية مع شخص ما .

وسوف نلمح هنا أنه كلما عظمت مصيبة الضحية واستفحل القهر الذى تعانيه، كلما كانت الصورة أكثر تحريفًا. ولكن كلمة "التحريف" هنا تستخدم بالمعنى المناقض لمعناها الطبيعى. فالمعنى الذى يجب أن نفهمه هنا هو إعادة الصورة للشكل الصادق الحقيقى. فالمعتدى مثلاً يكون له شكل طبيعى، ويزيف سلوكه ليبدو كالآخرين، وبهذا لاتبدو صورته الواقعية مختلفة عن الآخرين، أما صورته الحقيقية فهى تلك الصورة

التى تخرجها له الضحية فهى التى تراه على حقيقته حتى وإن كان الأسلوب الواقعى للمسرح يجعله يبدو كالآخرين . إن حبل الود مقطوع بينى وبين الواقعية وزاد هذا الانقطاع بعد أن عملت فى مسرح الصورة- فكلما "رأيت" "ما أنظر إليه" أكثر، كلما وجدت نفسى أبتعد عن الأسلوب الواقعى.

ولكن على أيضًا أن أؤكد أن الهدف هنا ليس خلق تعبيرية جديدة أو خلق أسلوب فردى ذاتى مختلف. فليس المهم فى عملية خلق الصور أن نرى كيف يرى مظلوم ما ظالمه، ولكن المهم أن نكتشف كيف يرى المظلوم- أى مظلوم- الظالم . وإذا كان مهمًا أن نضع اسمًا لهذا المعنى، فإننى لا أجد إلا أن أسميه التعبيرية الاجتماعية أو التعبيرية الموضوعية أو شىء من هذا القبيل .

ولكن دعونا نعود إلى إثارة التغيير حتى نتعمق بقدر الإمكان فى الصورة، فلا تبقى كمجرد دليل؛ علينا أن نساعد الممثل علي إكمال صورته، وهذه التكملة غالبًا ما تثمر إذ تسلط ضوءاً وتضفى عمقًا على الصورة الأولى.

٢- *تصوير فكرة باستخدام أجسام الآخرين*

لقد اقتصرت مصادر التقنية الأولى على جسد كل واحد، أما هنا فإن كل واحد يستطيع استخدام أجسام الآخرين بل و الأشياء أيضًا .

النموذج

يطلب الجوكر من المتطوع أن يصور الفكرة التى تقترحها المجموعة باستخدام أجسام زملائه. وحين ينتهى النموذج، يستشير الجوكر المجموعة - هل تقبل هذه الصورة (مما يعنى استمرارها) أم ترفضها (مما يعنى حلها) أم تقبلها جزئيًا ؟ وفى

هذه الحالة الأخيرة، يستشير الجوكر المجموعة ويحذف من الصورة تلك العناصر التى ترى أنها بلا دور ولا تنقل معنى . ولابد من استشارة المجموعة فى كل نقطة فهى "المشكل" الأول والاخير لهذه الصورة الجماعية عن الموضوع المقترح.

ومن المهم أن يسرع المتطوع فى تشكيله للصورة وذلك حتى لا يتيح لنفسه فرصة للتفكير بالكلمات (لغة ملفوظة) ثم ترجمة هذه الكلمات إلى صور (لغة مرئية) فإذا لم يتم العمل على هذا النحو فإن الصور ستخرج فى عمومها ضعيفة، كالترجمة التى تسلب الأصل قوة مضمونه.

وقد يحدث ألا تتفق المجموعة على صورة جمعية يقبلها الجميع . أذكر مثلاً أن المجموعة التى كنت أعمل معها فى تورين كانت تحاول إخراج صورة للعائلة، ولكن الصور المقترحة كانت عديدة ومتنوعة حتى أن الوصول إلى الحد الأدنى من الاتفاق كان مستحيلاً . وقد أحبطنى هذا فى البداية ولكننى بسرعة أدركت الموقف - فسكان تورين يبلغون حوالى مليونى نسمة، ولكن ربعهم فقط من السكان الأصليين، أما البقية فقد نزحوا إلى المدينة بغية الحصول على فرصة عمل (وخصوصًا فى مصانع الفيات). لقد نزحوا من كل أنحاء إيطاليا وخاصة الجنوب . نعم ، إنهم جميعًا إيطاليون ولكنهم أتوا من بيئات مختلفة تمامًا - كالابريا ، ميلانو ، نابل ، سيسيلى وغيرها - ولذلك فإن كل واحد كان يفكر فى أسرته هو، وفى بيئته هو !

إن موضوع "الأسرة" من الموضوعات الثابتة فى مسرح المقهورين ، فهو من أكثر الموضوعات المتداولة فى أشكال هذا المسرح المختلفة . فمفهوم الأسرة يوجد فى كل مجتمع ، ولكنه يختلف من مجتمع لآخر . ففى كل مرة يثار فيها هذا الموضوع ، يظهر مفهوم مختلف تبعًا لثقافة وطبقه وبلد وعمر صاحب المفهوم . وقد ذكرت بعض الأمثلة فى الصفحات السابقة من هذا الكتاب ، وفيما يلى مزيد من الأمثلة :

أسرة سويدية :

فى عام ١٩٧٧ ، وكان ذلك فى ورشة عمل كنت أرأسها فى ستوكهولم على هامش

مهرجان سكبسهولم ، أخرج المشاركون صورة للأسرة، تماثلت تمامًا مع صورة أنتجتها مجموعة أخرى بعدها بعامين من مسرح نوركوبنج. والصورة لمنضدة يجلس عليها شخصان أو ثلاثة، وكل واحد يدير ظهره للآخر، وفى الخلف امرأة تقف على الباب وتدير ظهرها للجميع . جماعة من الناس تجمعوا بأجسامهم حول منضدة، ولكنهم لا يرون بعضهم، ولا ينظرون لبعضهم ، ولا يتحدثون لبعضهم .

أسرة من جودرانو (سيسلى) :

المنضدة مرة أخرى وحولها رجال (رجال فقط) يلعبون الورق ، وعلى مسافة من المنضدة ، تجلس امرأة على كرسى تربت على ابنتها التى تبلغ العشرين (وتخمد صوتها) وتضمها لصدرها كما لو كانت طفلة صغيرة . وعلى مسافة أخرى، تجلس امرأة أخرى تحيك جهاز العروسة. ولا أجدنا بحاجة هنا لمزيد من التوضيح حتى نفهم العلاقات الأسرية الهرمية فى هذا المجتمع .

أسرة من شمال أمريكا :

لقد رأيت هذه الصورة فى نيويورك، وفى بركلى ، وفى ميلاوكى ، وفى إلينويس– من الشمال للجنوب، ومن الشرق للغرب ، فى كل مكان، وفى كل وقت ، لدرجة أننى تخيلت أن هذه الصورة كليشيه. والصورة لرجل يجلس على الكرسى (وهناك منضدة أيضًا لكنها بجوار الحائط) وحول الرجل امرأة وعدة أطفال، والرؤوس مستندة على بعضها، والأفواه تمضغ لبانًا ... وهذا فقط كل ما رأيت.

أسرة ألمانية :

رأيت هذه الصورة لأول مرة فى هامبرج عام ١٩٧٩. والصورة لرجل يجلس فيما يبدو على مقعد القيادة فى سيارة رائعة ، وهو يركز تركيزاً تامًا فى عمله – القيادة . وبجواره تجلس امرأة تبدو أيضًا مغرورة بالسيارة ولكنها مشغولة بأطفالهما الثلاثة فى المقعد الخلفى حيث يتعاركون فيضرب الواحد منهم الآخر ويعض الواحد منهم الآخر ..

أنهم فيما يبدو يتنافسون على التفوق.

لقد ظننت أن الممثلين يبالغون حين رأيت هذه الصورة لأول مرة- فالرجل مغرور بسيارته لدرجة أنه لا يلتفت لأسرته . وقد علقت على هذه الصورة فأجابنى أحدهم "هذه هى الحقيقية ! فهنا فى ألمانيا يهتم الذكر أولاً بالسيارة ثم بالزوجة ثم بالكلب وفى النهاية الأطفال" انفجر الجميع فى الضحك وتصفيق الاستحسان، لكننى لم أكن قد اقتنعت بعد - حتى مرت شهور ورأيت نفس الصورة فى أدق تفاصيلها وكنت أعمل فى برلين مع مجموعة مختلفة تمامًا .

أسرة من فلورنس :

عائلة فى طريقها إلى الكنيسة : الجدود يمسكون الجدات ، والآباء يمسكون الأمهات، والأمهات يمسكن الأبناء .... صف طويل من المضطهَدين/المضطهِدين فى طريقهم لمكان مقدس، ولا يبدو على وجوهم سوى قليل من التقوى، وقد وافق كل المشاركين على الصورة فيما عدا افتقادها لعنصر حيوى- رجل يبول على حائط.... الحرية !

أسرة مكسيكية :

فى الوسط، تمثال العذراء مريم وذراعاها مفرودتين، وفى كل ناحية امرأة راكعة تدعو . وفى أحد الجانبين رجل سكير يضرب امرأة، والمرأة تتفادى ضرباته برشاقة، وفى الخلف رجل سكير يضرب ثلاثة شباب يشيرون إشارات غامضة لصد الاعتداء- هؤلاء الثلاثة فى الواقع فى بداية حياتهم المهنية. وبجوار المرأة التى تدافع عن نفسها هناك ثلاثة فتيات يتعلمن كيف يدافعن عن أنفسهن. كل هذا المشهد يجرى أمام العذراء المقدسة المطمئنة المحسنة ... فالمكسيك بلد متدين للغاية .

أسرة سحاقية :

يجب أن أؤكد أن هذه الصور ليست عامة ولا تنطبق على كل الحالات. ففى السويد

كانت هناك صورة لامرأتين تمسك كل منهما الأخرى بإحدى يديها وتمسكان طفلاً كل بيدها الأخرى. ولكن البعض اعترض بأن هذه ليست اسرة، ولكن الممثلة أجابت: "إنها أسرتى.." واستمرت بهدوء فى إتمام الصورة فجعلت الوجوه ذات تعبيرات رقيقة عطوفة، إنها أسرتها وهى سعيدة بذلك. إنها ليست الأسرة السويدية، لكن ذلك لا يهمها.

أسرة مصرية :

صورة رائعة. والصورة لامرأة جالسة وترفع ذراعيها كما لو كانت تحمل وعاءً، وهناك رجل يقف خلفها على كرسى ويأكل من الوعاء الذى ترفعه والذى تحاول فى نفس الوقت أن تبعده عن متناول صف من الأطفال المتصارعين (يجلسون واحد تلو الآخر وسيقانهم منفرجة مفردة) يمدون أذرعتهم ناحية الوعاء المحرم .

أسرة أرجنتينية :

صورة مروعة حزينة ومثيرة للمشاعر. والصورة لمجموعة من الناس جالسون، وأخرون وهم اكثر عدداً واقفون . وهناك كرسى خالى والجميع ينظرون لهذا الكرسى الخالى، ينظرون لصاحبه الغائب .

لقد عشت فى الأرجنتين خمسة أعوام ، وعرفت عشرات، ربما مئات، من الأسر الأرجنتينية. ولكننى لم أر أسرة واحدة ليس لديها هذا الكرسى الخالى، والذى ربما يكون صاحبه قد راح ضحية تعذيب الحكومة الديكتاتورية العسكرية، أو يكون قد نفى، أو أخذ لحرب، أو "فقد" (والمفقودون فى الارجنتين وفقًا لإحصاءات منظمة العفو الدولية يزيدون على خمسة عشر ألف مفقود). وهذه الصورة للكرسى الخالى يمكن أن نراها أيضًا فى أرجواى وشيلى وباراجواى وبوليفيا، عند أى أسرة من أسر أى قطر من أقطار القارة الملطخة بالدماء، أمريكا اللاتينية .

إثارة التغيير

المرحلة الأولى :

حاول أن تخلق حركة إيقاعية داخل الصورة . خذ مثلاً الصورة الثابتة لرجل يأكل ، لاشك أن هذه الصورة تقدم لنا بعض المعلومات وتساعدنا على فهم بعض الأشياء- إنها صورة تتحدث لنا. لكن هناك آلاف الطرق وآلاف الإيقاعات المختلفة لتناول الطعام. وفى هذه المرحلة لابد للرجل أن يأكل بإيقاع يعطينا معلومات أكثر، ويضيف للمعنى الذى نفهمه من الصورة الثابتة- هل يأكل بسرعة أم ببطء، هل يغص الطعام أم يتذوق كل لقمة؟ وهكذا.

المرحلة الثانية :

بالإضافة للحركة تنطق الصورة عبارة تكون من وجهة نظر الممثل مناسبة للشخصية. ويجب أن يتضح هنا أن قائل هذه العبارة هو الشخصية وليس الشخص الذى يلعب دور الشخصية. فإذا كان ممثلاً رقيقًا يلعب دور شخصية قبيحة فإن الشخصية القبيحة هى التى يجب أن تتكلم وليس الممثل الرقيق .

المرحلة الثالثة :

تكرر الصورة الحركة وتقول العبارة ثم تبدأ فى فعل شىء ما ، أى حركة أو فعل يكون هناك ما يدل عليه فى الصورة الثابتة، فمثلاً إذا كانت الشخصية تأكل، فماذا ستفعل بعد ذلك؟ وإذا كانت تمشى ، فأين هى ذاهبة؟ وإذا كانت عنيفة مع شخص، فإلى أين سينتهى هذا العنف ؟ وهكذا .

٣- صورة الانتقال

هذه التقنية الثالثة تتضمن إنتاج نموذج وإثارة حوار بالوسائل المرئية فقط. ومن المهم هنا، أكثر من أى تقنية سابقة، أن تغيب الكلمات ، ولكن لا يغيب الحوار والذى يجب أن يكون ثريًا وكاملاً بقدر الإمكان .

النموذج

تستمر فى نفس خطوات التقنية السابقة حتى تصل إلى نموذج تقبله كل المجموعة (أو معظمها). ولابد أن يكون موضوع هذا النموذج هو القهر بأى صورة من صوره تقترحها المجموعة. وكما تعودنا فإن النموذج سيكون لصورة حقيقية من صور القهر. يطلب من المجموعة بعد ذلك أن تنتج النموذج المثالى حيث ينتهى القهر ، وينتهى كل واحد إلى توازن مرضى فلا هو ظالم ولا هو مظلوم . بعد ذلك نعود للنموذج الحقيقى، نموذج القهر ونبدأ فى إثارة تغييره .

إثارة التغيير

يوضح الجوكر أن كل مشارك له الحرية الكاملة فى التعبير عن رأيه خلال كل مراحل تحويل النموذج الحقيقى (القهر) إلى نموذج مثالى (اللاقهر)، فكل مشارك بمثابة نحات يغير كل ما يرى أن من الضرورى تغييره حتى يتغير الواقع ويختفى القهر. ولكل مشارك دوره حيث يصبح على الآخرين أن يقولون فقط إذا ما كانوا يرون هذا الحل واقعى أم خيالى، ولكن بدون استخدام الكلمات إذ يكون النقاش عن طريق تعديل النموذج فقط.

وبعد أن يشترك كل من يريد الاشتراك فى مرحلة الانتقال من صورة إلى أخرى (بحيث يكشفون عن أفكارهم ومعتقداتهم وطموحاتهم وآمالهم) ننتقل إلى التحقق العملى من صدق ما تم مناقشته. فعند إشارة من الجوكر تبدأ جميع شخصيات الصورة فى التحرك ، ففى كل مرة يصفق فيها الجوكر بيده، تتحرك شخصية (ممثل من

الصورة) ولكل شخصية الحق فى حركة واحد، وحركة واحدة فقط لتحرر نفسها من القهر (إذا كانت من المظلومين) أو تؤكد القهر (إذا كانت من الظالمين) ويجب أن تكون الحركات مناسبة للشخصيات وليس للممثلين الذى يلعبون هذه الشخصيات . وبعد أن يصفق الجوكر بيده عدة مرات - وبالتالى يكون الممثلون قد تحركوا عدة حركات- يقترح الجوكر أن يبطىء الممثلون إيقاع حركاتهم . وعند كل ضربة يد (والضربات هنا ستكون ذات إيقاع أبطأ) ينظرون حولهم ليرون أوضاعهم فى علاقتها بأوضاع الآخرين. وتثبت الصورة وتتوقف الحركه تمامًا حين يكون الممثلون قد جابوا كل إمكانات التحرر.

وتكون كل الصراعات قد انتهت على حال أو أخرى، سعيدة أو تعيسة .

٤- صورة مركبة للقهر

يتيح الأسلوب السابق للمجموعة أن تركز تركيزاً مباشراً على مشكلة مفردة، على صورة واحدة من صور القهر، على قضية مفردة ملموسة. فالمجتمع كله ماثل فى صورة واحدة. الكون كله ماثل فى صورة مصغرة .

وقد يكون ذلك جد فعال فى الوصول إلى تحليل أكثر شمولاً وأكثر تفصيلاً لهذه الصورة المصغرة. غير أنه فى الغالب الأعم لا تتواجد الحلول الممكنة لمشكلة ما، أو حتى الفهم الصحيح لها سوى فى المجتمع الكبير وليس فى الصورة المصغرة- فى الصورة المركبة، نوعًا ما عن الصورة المفردة، وتلك هى وظيفه التقنية الرابعة.

النموذج

النموذج المطلوب هنا لم يعد النموذج المفرد، ولكن النموذج المركب. فالهدف، مهما كان الموضوع، لم يعد الصورة المفردة ولكن صوراً عديدة تصور الموضوع إما فى أوقات مختلفة أو من زاويا مختلفة. وهكذا تعد المجموعة خمس أو سبع أو عشر صور بدلاً من الصورة المفردة . ومن المفضل بالطبع ألا تكون الصور متكررة إلا إذا كان موضوع القهر ذا سمة واحدة رئيسية، وفيما عدا ذلك يجب أن تتنوع الصور.

إثارة التغيير

بمجرد أن ينتهى الممثلون من إنتاج النموذج المركب تبدأ عملية إثارة التغيير وهى تجرى على ثلاثة مراحل .

المرحلة الأولى :

لابد أن يدخل صانعى النموذج أنفسهم فى الصورة ليقدموا لنا رأيهم فى صورة القهر المقترحة . لابد أن يحلوا محل بعض المشاركين فى الصورة وذلك حتى يتضح المغزى العام للصورة وكذلك وجهة نظر صانع الصورة. وفى المرحلة الأولى من إثارة التغيير ، يدور صانع الصورة حول المشاركين فيها ليصنع منهم صورة مثالية. وهكذا نرى القهر الذى اختبره نحات النموذج فى نموذجه ونرى رغباته فى تعديله لهذا النموذج ورؤيته لما يمكن أن يكون عليه الحال لو أن الأمور جرت على عكس ما هى عليه الآن.

المرحلة الثانية :

تعود الصورة لحالتها الأولى، وبإشارة من الجوكر ، وفى حركة بطيئة، يبدأ كل المشاركين فى الصورة فى الانتقال للصورة المثالية التى عرضها النحات . وهكذا نستطيع أن ندرك إذا ما كانت صورة النحات المثالية التى عرضها واقعية أم خيالية ، وذلك عن طريق الحركة الذاتية للممثلين (بمعنى أنهم يتحركون دون إرشاد النحات، يتحركون حسب تصوراتهم هم وما يمليه عليهم تفكيرهم هم) وسوف تتضح فى الحال سخافة الحل المقترح، إذا كانت الصورة المثالية أو حتى الانتقال لهذه الصورة من وحى الخيال .

المرحلة الثالثة :

تعود الصورة لحالتها الأولى . ومرة أخرى يعطى الچوكر إشارته وتتحرك الشخصيات ، ولكن ليس مهمًا هنا أن تتحرك لتحقيق الصورة المثالية بل يتحرك كل واحد حسب الشخصية التى يصورها . وفى هذه المرحلة تستطيع أن تتأكد تمامًا إلى أى حد كان الحل الذى عرضه النحات واقعيًا.

وغالبًا ما تكون هذه الصورة المركبة للقهر هى الضوء الذى يكشف عن تفكير المجموعة. ولذلك فهى إحدى أكثر التقنيات إظهاراً للأفكار .

وأود هنا أن أوكد على شىء مهم : فلابد فى البداية من توضيح قواعد اللعبة بأسلوب بسيط واضح. وذلك حتى يدرك المشاركون جيداً أنه مثلاً ليس هناك شيئًا ممنوعًا إذا لم يذكر الچوكر فى البداية أن هذا الشىء ممنوع . فإذا تخيل المشاركون أو بعضهم أن هذا الشىء أو غيره ممنوع فإن ذلك خطأهم هم وليس خطأ اللعبة .

ففى هامبرج مثلاً استخدمنا هذه التقنية وكانت الفكرة المقترحة هى الأسرة. وكانت الصور التى تكون النموذج مروعة للغاية- فكلها تصور العنف والاعتداء النفسى والجسدى. وقد لاحظت فى إثارة التغيير أن المشاركين جميعًا يبحثون عن حل لمشكلاتهم فى داخل الصورة فقط فأخذوا يضربون بعضهم البعض ويؤذون بعضهم البعض، ويناقشون بعضهم البعض ، ولكن لم يحاول أحدهم أن يترك مجتمع أسرته ويبحث عن حلول فى المجتمع الكبير، فى المركب الذى يضم أسر أخرى وجماعات أخرى وأناس آخرين . وحين توقفت الحركة (بعد أن أصيب من أصيب وقتل من قتل) سألت عن سبب إصرار المشاركين على التقوقع فى داخل جماعاتهم الصغيرة مع أن الحرية التى يبغونها توجد بالطبع خارج هذه

الحدود القريبة . وأجابنى الجميع بإجابة واحدة - لقد ظننا أنه محظور علينا أن نتجاوز مجموعتنا (أسرهم) ! من حظر عليهم هذا؟ لم يحظره أحد، بل على النقيض، إن أسلوب الصورة المركبة يبيح كل شيء، يبيح أن يندمج الواحد بالعالم الخارجى، وأن يندمج الواحد بالصور الأخرى - فوظيفة الصورة المركبة ليست تقييدنا فى عوالمنا الصغيرة .

ومثل هذا القهر المتقوقع فى النفس يمثل حالة عامة؛ فقد أغرقنا الظلم حتى أننا أصبحنا نظلم أنفسنا حين تغيب قوى الظلم الخارجية. إن كل منا يحمل "عسكرى فى رأسه" ("تقنيات جديدة من مسرح الصورة") وقد حدث فى مونتليمار عكس ما حدث فى هامبرج فقد هرب الجميع من النوافذ حين كانوا يصنعون نموذجًا للأطفال.

إن هذا الأسلوب يكشف لنا أموراً قد لاتكون متوقعة بالمرة . ولأضرب لكم مثالاً أتذكره من بارى على شاطىء أدرياتيك فى إيطاليا حيث أقترح أحد المشاركين أن نتناول موضوع العنف الجنسى ضد النساء (ففى عام ١٩٨٩- وهو ليس عامًا شاذاً- تجاوزت حالات الاغتصاب ...ر٢٦ حالة، ناهيك عن آلاف الحالات التى لم تبلغ عنها النساء خوفًا من الفضيحة أو أشياء أخرى) وقد صورت العديد من الصور هذا الاعتداء ولكننى أتذكر على وجه الخصوص صورة أنجلينا ، فقد كان هناك ثلاثة رجال يهاجمونها بوحشية وعند إثارة التغيير، ظننا أنها ستدافع عن نفسها بعنف، ولكنها أذهلتنا حين عدلت إشارات وملامح المعتدين فجعلتها لطيفة بعد أن كانت عنيفة مع عدم تغيير أساسيات المشهد وحين تساءلت المجموعة عن السبب قالت أنجلينا : "إننى أكره الاغتصاب بسبب العنف الجسدى وليس بسبب الجنس ..."

وفى حالة استخدام هذا الأسلوب مع تلك الموضوعات التى تتطلب تقسيم المشاركين كموضوع قمع الرجال للنساء والعكس، فإن التأثير يكون أقوى حين يتم عرض هذه المشاهد بالتتابع، فتبدأ النساء بعرض صور قمع الرجال لهن ثم يتبع ذلك دور الرجال .. والصور فى كلتا الحالتين عديدة .

وهناك نوع رابع من إثارة التغيير يمكن إستخدامه مع هذه الحالات، حيث يعرض الرجال تلك الصور التى يرون فيها قمعًا للنساء وتعرض النساء تلك الصور التى يرون فيها ظلمًا للرجال. ويمكن استخدام هذا الأسلوب فى كل الموضوعات المماثلة- الآباء مقابل الأبناء، المعلم مقابل التلاميذ وهكذا- فهذا النوع من إثارة التغيير يقدم لنا إمكانيات جديدة لفهم الموضوع وأطرافه.

٥- صورة مركبة للسعادة

هذه التقنية، رغم أن لها سماتها الخاصة الواضحة، إلا أنها مشابهة جداً للتقنية السابقة. وهى تكشف أكثر من أى تقنية سابقة جانب الظالم/ المظلوم فى المشاركين.

النموذج

يتم تشكيل النموذج بنفس الطريقة السابقة، بمتطوعين آخرين ينحتون صوراً تجسد السعادة . تتوزع الصور على الحجرة بحيث يمكن التعامل معها كجزء من كل وأيضًا كصور منفصلة. ولا يجب على الجوكر أن يحاول التأثير على الصور بل على العكس يجب أن يوضح أن للمشاركين كامل الحرية فى تصوير ما يرغبونه. ولكن ما هى السعادة؟ هى بلا شك غياب القهر . وعلى هذا يجب أن تخلو صور السعادة من القهر، يجب أن تسجل الصور أحداثًا سعيدة واقعية أو مثالية ، حقيقية أو خيالية. وهذه السعادة يمكن أن تكون نتيجة لأى شىء يراه المشاركون مصدراً للسعادة- السعادة

بالعمل أو بالحب أو بالسلام أو بغيرها . ويجب على الچوكر أن يشجع المشاركين بأفكار مختلفة عن السعادة حتى يتجنبون الصور المكررة (إلا إذا كانت هذه الصور المكررة تمثل سمة خاصة بهذه المجموعة) .

إثارة التغيير

تقتضى الصورة المثلى لهذا النموذج أن يكون عدد الصور المنتشرة فى الحجرة مساوية لعدد المشاركين الآخرين- الغير مشتركين فى أى من هذه الصور، فإذا كان هناك ستة صور، يجب أن يكون هناك ستة أشخاص خارج هذه الصور. وعملية إثارة التغيير هنا تأخذ شكل مباراة حيث يأخذ الچوكر الغير مشتركين فى الصور ويتجول بهم فى الحجرة ليفحصوا المشتركين فى الصور وأوضاعهم فى علاقتها بأوضاع الآخرين. ويجب على كل واحد أن يقرر فى عقله أى هؤلاء الأشخاص أكثر سعادة .

وتبدأ المباراة (عملية إثارة التغيير) حين يعطى الچوكر إشارته الأولى، فيجرى الغير مشتركين فى الصور ليأخذ كل واحد مكان ذلك الشخص الذى يظنه أكثر تجسيداً للسعادة. فإذا حدث أن اختار شخصان نفس الصورة، فإن الشخص الذى يصل إليها أولاً هو الذى يفوز بها أما الآخر فعليه أن يبحث عن صورة أخرى - الصورة التى يرى أنها رقم اثنين فى تجسيد السعادة. وهكذا يكون عدد الداخلين للصور نفس عدد الخارجين منها.

وعند الإشارة الثانية، يتجول الذين خرجوا من الصور ليختاروا "أسعد" شخص والذى يمكن أن يكون الشخص الذى جسد صورتهم أو شخص آخر، ولكن هذه المرة لا يحلون محله ولكنهم يشتركوا معه فى نفس الصورة بنفس الوضع، وبهذا يمكن لشخصين أو اكثر أن يشتركون فى نفس الصورة بنفس الوضع. ويصبح كل المشاركين فى داخل العرض .

وعند الإشارة الثالثة، يتحرك كل المشاركين بهدف تحقيق علاقة أسعد مما بدأوا بها، ويشمل هذا الذين صنعوا هذه الصور فى الأصل والذين إختاروا هذه الصور، جميعًا،

يتجولون فى محاولة لصياغة علاقات تحقق أقصى سعادة للجميع .

ويجب أن تتيقظ هنا . ففى هذه المرحلة الثالثة يجب أن يتحرك الجميع فى آن واحد، فليس هناك تابع ومتبوع ، رغم أن ذلك ربما يظهر بل غالبًا ما يظهر فى المراحل السابقة .

غير إنه إذا لم يكن هناك تابع ومتبوع، فإن كل الصورة المركبة تكون فى أية لحظة فى حالة دائمة من التغيير والتعديل، فأى شخص يستطيع أن ينضم لأية مجموعة يرى أنه سيكون أسعد بالانضمام إليها، ولكنه يتحرك إلى هذا الشكل فيكون هذا الشكل قد تغير إلى شكل آخر. وهكذا يجب على كل واحد وفى كل لحظة أن يعيد نظره فى البناء العام للصورة المركبة بكل جوانبها ويعدل وضعه وفقًا لذلك.

وحتى ينجح هذا التحليل فى الكشف عن الأعماق، يجب على الچوكر أن يقترح نظامًا معينًا للحركة، فيكون هناك فعل واحد كلما صفق الچوكر ثم يتبع ذلك إبطاء تدريجى ثم توقف تام للحركة (أيضًا حين يصفق الچوكر) وهنا تتوقف حركة الجسد- وتظل حركة الرأس متاحة حتى يستطيع المشاركون رؤية ما يحدث بالحجرة .

وهذه التقنية تكسبنا المزيد من التنور الثقافى. فهناك صوراً ثابتة تتكرر أينما تكرر التمرين. فمن النادر أن نجد صورة لشخص سعيد فى عمله، فالغالب أن السعادة ترتبط بالاسترخاء أو الجنس أو الرياضة أو الموسيقى - ولكن ليس العمل وخاصة إذا كان عملاً يدويًا . وفى بعض البلاد (بلاد شمال أوروبا مثلاً) من الشائع أن نرى صوراً فردية ، كرجل (أو إمرأة) يجلس بمفرده يقرأ أو يأخذ حمام شمس .

وفى الغالب نجد من يعترض فيقول "لا أستطيع أن أصنع صورة للسعادة، فالسعادة بالنسبة لى ليست كائن منفصل، إنها مجموع لحظات عديدة، ونشاطات عديدة.." وهذا صحيح، لكننا نستطيع أيضًا أن نقول أن الواحد يصور تلك الصور التى شعر فى حينها ومكانها وظروفها أقوى شعور بالسعادة. ونستطيع أيضًا أن نقول أن اللعبة تكتمل حين يحقق الجميع (فى حدود المتاح) علاقة مثالية مع الآخرين- غير أنه أحيانًا يجد

الواحد السعادة فى البحث، وبهذا تصبح أسعد لحظاته هى تلك اللحظات التى ينتقل فيها من صورة لأخرى.

وأحيانًا يحدث أن يتطلع صاحب الصورة إلى سعادته هو، وينسى خلق صورة عامة تحقق سعادته وسعادة المشاركين له فى الصورة. أذكر مثلاً صورة رجل يتمدد على ظهره وحوله سبع نساء يلاطفنه ويعتنين به ويغنين ويرقصن له .... صورة رائعة حتى أن عدة رجال، فى المرحلة الثانية من إثارة التغيير، إستبقوا كالمجذوبين ليحلوا محل هذا الرجل، إنهم جميعًا يرغبون فى هذه الصورة .. إنهم جميعًا يريدون سبع نساء يقمن على حوائجهم - لكن واحداً منهم لم يسأل نفسه إذا ما كانت النساء أيضًا تريد هذا . وبدأت المرحلة الثالثة من إثارة التغيير وأصبح كل واحد حر فى التحرك كما يريد وكان أول شىء فعلته النساء السبعة أن نفضت عنها غبار "الباشا" ... لقد صور هذا الرجل سعادته ولكن سعادته هذه كانت مصدر تعاسة الآخرين، وهكذا تحول ، فى سبيل تحقيق سعادته، إلى مصدر ظلم.

وهكذا كانت المرحلة الثالثة من إثارة التغيير فرصة لتسليط الضوء على الظلم الكامن فى رؤية بعض الناس للسعادة .

٦ - نموذج المجموعة

هذه التقنية يمكن استخدامها فى أى مرحلة من مراحل العمل، لكنها فعالة على وجه الخصوص مع تلك الأعمال التى تطرح مشكلة ما ، فهذه التقنية تساعد على ظهور المشكلة على نحو أوضح مما يجعلنا أقرب للوصول إلى حل .

النموذج

إن الاحتمال الأكبر، إذا ماكدر صفو المجموعة مكدر، ألا تقف على نموذج واحد يقبله الجميع. بل إن النماذج المختلفة قد تكون سببًا فى إثارة الخلافات بين أفراد المجموعة. ولعل مجرد البحث عن نموذج متفق عليه يمكن أن يكون فى حد ذاته مرآة

تعكس المشكلات ومؤشر يشير للحلول الممكنة .

وفى الغالب يتم الوصول إلى نموذج متفق عليه من خلال عدة مراحل، إذ يكون هناك نقاش دائم بين الچوكر والمجموعة فيضيفون عناصراً يرونها أساسية ويحذفون أخرى يرونها زائدة وهكذا .

إثارة التغيير

يذكر الچوكر الجميع بأنهم جميعًا جزء من الصورة . فالذين لم يشتركوا فى الصور مازالوا أيضًا جزء من الصورة العامة للمجموعة ولكنهم يلعبون دور المشاهدين "السعداء" . لقد تشكلت فى الحجرة صورة عامة واحدة والجميع شركاء فى هذه الصورة. غير أن هذه الصورة العامة لها نواة، والنواة هى تلك الصورة التى وافقت عليها كل المجموعة. ولهذا يطلب الچوكر من السعداء الذين ليست لديهم مشكلة أن يشكلون النواة، حيث يبقون فى مكانهم وبوضعهم، أما الغير سعداء والغير راضين عن أنفسهم فإنهم يتركون النواة وينضمون للمشاهدين. يقترح الچوكر كذلك على أولئك الذين يشعرون بالإحباط وعدم الرضا من أدوارهم كمشاهدين أن ينضموا للنواه، ويستطيعوا كذلك أن يتركوا الحجرة بكاملها.

وبعد هذه الحركات يطلب الچوكر من المشاركين أن يخرجوا من الصورة مرة أخرى ثم يعودون إليها ، ولكنهم هذه المرة يختارون أوضاعهم وأماكنهم دون التقيد بقواعد كما كان الحال من قبل . وبموضوعية يجب على كل واحد أن يختار وضعه ويلعب دوره ويضع الصورة التى يرغبها ويستطيع تحقيقها، وهو يقوم بذلك وسط جماعة من الناس لكل منهم شخصيته المنفردة ورغباته الخاصة. وهذه الصورة النهائية التى نحصل عليها بهذه الطريقة تكشف لنا عن وجود إمكانية للأداء المتناغم بين أفراد المجموعة من عدمه.

لقد حدث أن دعتنى فرقتان فى ديجون لبرنامج تعليمى وكانتا على خلاف- وكان موقفى حرجًا للغاية، إذ كيف يمكن أن أنتهى من مهمتى دون أن تتسبب فى تفاقم المشكلة أو زيادة حدة الخلافات؟ إن المهمة ليست دمجهما فى فرقة واحدة، بل برنامج تعليمى لخمسة أيام وحسب، ولكننا سنعمل معًا ونعيش معًا ونبحث معًا عن أهداف مشتركة.

ونجحنا فى الوصول إلى نموذج توافق عليه كل المجموعة. وفى الوسط، كانت هناك شخصية تحاول إثارة وتحريك وتحفيز البقية . وقد أسرت هذه الشخصية انتباه البعض تمامًا، وكان البعض أقل انتباهًا وظل البعض غير منتبهًا بالمرة. بل إن البعض كان يرمق الآخرين بنظرات تهديد. والخلاصة، ان الشخصية التى كانت تحاول جمع شتات الفرقتين قد فشلت رغم كل جهودها، وظلت الصراعات الكامنة تحرقهم والتى لا تعرف شخصية الوسط أسبابها بالضبط.

وبدأت عملية إثارة التغيير، وفى المرحلة الأولى ترك العديد الصورة المركزية وفضلوا البقاء خارجها كمشاهدين (على الرغم من أنه لم يكن هناك "خارج"). وفى المرحلة الثانية، كان لهم حق الاختيار، إما ترك الحجرة بكاملها مما يعنى ترك البرنامج أو البقاء مما يعنى التخلى عن التوجه الهامشى الذى تبنوه. لقد فهموا أنهم لا يستطيعون البقاء "بالخارج" وأن الغير مشتركين فى الصورة المركزية لهم دور تمامًا مثل المشتركين. وهكذا عاد على استحياء الذين انسحبوا وقد أخذ هؤلاء أوضاعًا مختلفة عن تلك التى فرضت عليهم وشيئًا فشيئًا بدأوا يقتربون من الصورة المركزية.

وبعد بضع دقائق، كانوا جميعًا قد أقاموا علاقات مع الصورة المركزية. لم يغادر أحد الحجرة. وانتظرت لحظات ثم طلبت من الشاب الذى كان يقوم بدور المحفز أن ينضم للآخرين. ثم اتخذت مكانه وأعلنت :"الآن تبدأ التقنية السابعة- الإشارة الطقسية".

٧- الإشارة الطقسية

حينما يتقابل جنديان ينظر كلاهما للآخر ويحيه. ينظر أحدهما للآخر بآلية وبدون تفكير ويؤدى الإشارة الطقسية للتحية العسكرية؛ واستجابة لنفس المثير المتكرر، يرد الآخر التحية بآلية ، وبدون تردد. لايحاول الجندى أن يفكر فى طريقة جديدة للتحية، فالحركة الأولى تتطلب حركة مماثلة واحدة كاستجابة لها.

حين يدخل السياح الكنيسة نجدهم يخفضون صوتهم (باستثناء أمريكان الشمال). وحين يدخل المدرس الفصل، فإن التلاميذ يستعدون لتدوين المعلومات، حتى وإن لم يقل المدرس أى شىء أو كان فكره مشغولاً بأشياء أخرى بعيدة تمامًا عن الفصل . إن العلامة الطقسية وهى دخول المدرس الفصل (والتى تثير التفكير فى وظيفته الرئيسية) تثير فى الغالب نفس الاستجابة.

ولكل مجتمع طقوسه وبالتالى علاماته وإشاراته الطقسية . وهذه التقنية تحاول الكشف عن هذه العلامات والإشارات. ونحن نسعى للكشف عن طقوس مجتمع ما لأنها تمثل التعبيرات المرئية للقهر الموجود فى قلب هذا المجتمع . فدائمًا وبدون استثناء ينتج القهر علامات مرئية، ودائمًا تترجم هذه العلامات نفسها إلى صيغ وحركات، ودائمًا تترك أثرها على الناس. إننا نستطيع أن نعرى و نناقش الضغوط الاجتماعية عن طريق تقنيات الصور تمامًا مثلما نستطيع أن نفعل ذلك باستخدام اللغة الملفوظة.

إننا جميعًا، على اختلاف المهنة أو الطبقة، نربط بين مجموعة مثيرات ومجموعة استجابات، فننتج بآلية تلك الاستجابة لذلك المثير كما رأينا فى حالة الجندى والسائح والتلميذ. ويعود بنا هذا إلى المسلمة القائلة بأن كل مهنة وكل طبقة لها طقوسها الخاصة. وبالطبع لنا حرية الكشف عن هذه الطقوس وتسليط الضوء عليها ودراستها.

الشعيرة والطقس والإطار الاجتماعى

إن كل مجتمع يقيم معايير للسلوك يقبلها جميع أفراده ولا يستطيع الواحد أن

يساند سلوكًا ذا علاقة جديدة بالمعيار . إن كل مجتمع له أنظمته الخاصة بالقواعد الاجتماعية والتى تتصل بكل شىء بدءًا من علاقة الآباء بالأبناء، والرجل بالمرأة، والجيران، وزملاء العمل واللعب وانتهاءً بالطرق المقبولة للجلوس على الأرض وركوب مترو الأنفاق. وليس من المعقول أن نقضى أعمارنا فى محاولات متواصلة لفهم الآخرين، إذ يخترعون فى كل مرة سلوكًا جديدًا فى مواقف ليست جديدة . ففى المواقف المعروفة، نقوم بالاستجابات المعروفة المتوقعة . فمثلاً إذا دخل مستهلك مطعمًا ما، فإن النادل يتوقع منه أن يذهب ويجلس على كرسى أمام منضدة، فإذا كانت ترافقه امرأة فإن النادل يتوقع من الرجل أن يساعد رفيقته فى الجلوس. والسؤال الآن: لماذا يتوقع النادل هذا رغم أنه ليس هناك تصرفًا مما سبق ضروريًا. فربما يختار الرجل أن يجلس على المنضدة ويضع قدميه على الكرسى، كما أننى لا أرى سببًا معينًا فى أن يساعد الرجل رفيقته، ولا تساعده هى. السبب أن هناك أطر اجتماعية تمنعهم من الجلوس على الأرض وتناول الطعام كما لو كانوا فى نزهه (إلا إذا كانوا فى مطعم يابانى حينئذ تنقلب الصورة).

إن الأطر الاجتماعية هى التى تحدد معايير السلوك- أذكر مثلاً أن أحد أصدقائى كان مغرمًا بعكس الأطر الاجتماعية وكان يقوم بذلك على سبيل الدعابة والتسلية ، ولكن هيهات أن يحدث ذلك دون أن تهب رياح الاضطراب والخطر! ومع ذلك فكل ما يفعله هو عكس السلوك الذى تمليه الأطر الاجتماعية دون تغيير حقيقى فى أساسها . ذهب صديقى هذا لأحد المطاعم، فجلس على منضدة وتفحص بعناية قائمة الأطعمة، ثم سأل النادل بعض الأسئلة عن كل صنف وفى النهاية وصل إلى قراره: "أريد فنجان من القهوة."

واعترض النادل. إن هذا وقت الغداء، لاتستطيع أن تجلس على منضدة وتطلب فقط فنجان قهوة. إذا كنت تريد قهوة فقط تستطيع أن تشربها واقفًا على منضدة الحانة أو أى مكان آخر . وتحدث صديقى فقال إنه فعلاً جاء للغداء ولكنه يريد أن يبدأ بالقهوة . وما يحدث فى الغالب أن يستشير النادل صاحب المطعم، ويحوم الشك حول صاحبى

وقواه العقلية، وفى النهاية يقدمون له القهوة حتى يتجنبوا المشاكل، آملين أن يشرب قهوته ويغادر المكان بأقصى سرعة . ولكن صاحبى ينتهى من قهوته ثم يطلب النادل ويسأله عن أصناف الحلويات التى يقدمها هذا المطعم ... ياله من موقف ! إن الصدمة تحط فوق الأخرى .... هذا الرجل يبدأ غداءه من النهاية! وبالطبع سوف ينتهى بفاتح الشهية.

إن هذا هو كل ما فعله صديقى! ولكن هذا يكفى . يكفى ليضطرب له نظام العمل الكلى فى المطعم، فحتى رئيس الطهاة جاء ليلقى نظره على هذه الظاهرة . ومع ذلك فصديقى لم يغير شيئاً فى الأطر الاجتماعية لقد عكسها فقط.

وأذكر صديقًا آخراً من البرازيل كان مغرمًا، على سبيل الفكاهة أيضًا، بتطوير الأطر الاجتماعية. فالمعروف مثلاً أن هناك بضائع يمكن أن تشترى نسيئة أو على أقساط، ولكن صاحبى يحاول أن يطبق هذا المبدأ على أشياء لاتصلح لهذا المبدأ، فهو يحاول أن يشاهد فيلمًا فى السينما فيدفع ثمن التذكرة على أقساط شهرية. وحين رُفض هذا اخترع صاحبى اقتراحًا جديداً : سيدفع ستين فى المائة من ثمن التذكرة ويشاهد ستين فى المائة من زمن الفيلم، وسوف يعود- حين ميسرة- ليدفع الأربعين فى المائة ويشاهد بقية الفيلم ...

وإذا كانت الأطر الاجتماعية ضرورية ولا يمكن الاستغناء عنها (ولا يمكن تخيل المجتمع بدونها) فإننا أيضًا لا نستطيع تجنب سلطانها علينا .

فأحيانًا يعجز الإطار الاجتماعى عن إشباع حاجات ورغبات أصحابه ومع ذلك يجد هؤلاء أنفسهم مضطرين إلى القيام بأشياء توافق هذا الإطار ولكنها تجرى على غير إرادتهم، بينما يمتنعون عن أشياء توافق رغبتهم وإرادتهم لمجرد أنها تخالف هذا الإطار، حينئذ يكون الإطار قد تحول إلى طقس.

والطقس بهذا هو إطار، ولكنه إطار يسجن ويقيد ويفرض نفوذه وهو مع كل هذا بلا نفع، بل إنه شكل من أشكال القهر وحتى يتضح الاختلاف بين المصطلحين، تعالوا ننظر

لمثل يعشق دور هاملت، ويؤديه كل مساء بحماس وإحساس ملتهبين، وسعادة وبهجة متناهيتين .

كان فى كل يوم يقول نفس الكلمات ويؤدى نفس الحركات- كما لو كان ينحنى انحناءة فرحة وإجلال للإطار المسرحى وكان زملاؤه يتعاملون مع هذا الاطار بإجلال مماثل ولكن العمل عرض مرة واثنين وربما ثلثمائه مرة . ومل صاحبنا العمل وفقد بعضًا من حماسه، ففى كل يوم يقول نفس الكلمات، وفى كل يوم يؤدى نفس الحركات، ولكن الكلمات والحركات لم تعد بها حرارة ولا حياة. لقد تحول هذا الممثل فى هذا الدور إلى آلة، وتحول الدور بالنسبة له إلى طقس ليس به ما يغرى لتكراره ليلة بعد الأخرى .

وهذا هو ما يحدث فى حياتنا. فكم من الأشياء ، نقوم بها أولا نقوم بها، خضوعًا لطقس ما أو خوفًا من مخالفة آخر!

وفى النهاية، ماذا نعنى بكلمة "شعيرة" ؟ الشعيرة هى الإطار الاجتماعى أو الطقس الذى يجمع الناس فى بوتقة واحدة. والشعيرة هى التى تحدد طبيعة الحدث العام، وبالتالى فهى الجسر بين الممثلين والنظارة. والشعيرة يمكن أن تكون جمهرة مثلاً أو افتتاح بنك أو عرض عسكرى... أو أى حدث طقسى يتحول إلى مشهد .

ومن المهم لنا أن نفرق بين هذه المفاهيم الثلاثة والتى ترتبط فى رأينا بلحظات وأشكال معينة للعلاقات الاجتماعية.

النموذج

يطلب الجوكر من أحد الأشخاص أن يتقدم للوسط ويؤدى إشارة طقسية، أى فعل يرتبط ببناء اجتماعى طقسى معين. وتشاهد بقية المجموعة هذه الإشارة وحين يظن أحد أفراد المجموعة أنه تعرف على هذه الإشارة فإنه يتقدم للوسط ويكمل هذه الإشارة بإشارة أخرى طقسية أيضًا. ثم يتقدم شخص ثان ثم ثالث ثم جميع من يظنون أنهم فهموا الإشارة الأولى وكذلك الإشارات التى تعدلها وتكملها .. الجميع يتقدمون

للوسط فيشكلون صورة ثابتة كبيرة للطقس الذى بدأته الإشارة الأولى .

ومن الواضح أن بقية المشاركين سوف يستطيعون فقط فهم وإكمال تلك الإشارات الطقسية التى تخص مجتمعًا معينًا أو ثقافة معينة أو حقبة تاريخية معينة يعرفونها. فأحيانًا تكون هذه الإشارات غير مفهومه إلا لعدد قليل من "الضحايا". ففى باريس كان الأجانب الذين تختلف ملامحهم عن الملامح العامة كالعرب مثلاً أو السود يصورون رجل شرطة منحنى للأمام ويده ممدودة وكان العرب أو السود يفهمون فى الحال ويكملون هذا الحدث. إنه رجل شرطة يسأل عن تحقيق الشخصية فى المترو أو فى الشارع- وهو شىء غالبًا ما يتكرر فقط مع العرب والسود والأجانب "المختلفين". إن هذه الإشارة (نصف انحناءة ويد ممدودة) يراها الجميع كل يوم ولكنها لم تترك انطباعًا إلا عند الذين توجه لهم هذه الإشارة.. الذين يعانون من هذه الإشارة.

وإذا تكررت نفس هذه الإشارة فى مدينة أخرى ليس بها نفس الدقة فى تعقب المختلفين فإنها لن تثير رد فعل ولن يكملها المشاركون لأنهم لن يفهمونها.

وتعد عملية إكمال الإشارة فى حد ذاتها عملية كشف. ولنضرب مثالاً بالإشارات الطقسية لرجل فى مطعم ؛ فهو يقرأ قائمة الأطعمة وينادى النادل . والشخص الذى سيأتى ويجلس بجواره سيكشف عن تفكيره، فإذا كانت امرأة مثلاً فكيف ستأكل؟ كفتاة حسناء أم كشريك؟ والنادل، هل يعمل بتذلل أم بترفع؟ ومن يجلس فى المنضدة التى تليها؟ كيف يأكلون ؟ ما هى تعبيراتهم؟ هل هم بمفردهم أم فى مجموعة؟ وكيف يتعامل الصراف؟ وهل هناك سقاة آخرون؟ وهل هم متساوون أم متدرجون فى المرتبة؟ وهكذا.

وهناك إشارة طقسية أخرى غالبًا ما تتكرر فى أوروبا وهى المرأة التى تعد بغضب أو سخط عدد الحبوب التى تركتها. وعملية إكمال الصورة هنا تكشف لنا عن علاقة الرجل والمرأة فى مجتمع ما. فماذا يفعل الرجل حين ينزلق فى سريره؟ هل يكون قلقًا أو مرهقًا؟ هل يقرأ الجريدة أم يرتدى ملابسه ثانية؟ هل ينام ؟ هل ينام فى نهاية

الفراش؟ هل يغط فى نومه ؟ هل يبتسم ؟ هل يعبس ؟ وهكذا .

إثارة التغيير

تتماثل عملية إثارة التغيير هنا مع مثيلتها فى التقنية الثانية : إيقاع ، كلمات ، حركة.

فبإشارة من الجوكر، يبدأ كل المشتركين فى الصورة المركبة المفردة التى بدأت بالإشارة الطقسية بالتحرك فى حركات منتظمة، وهذه الحركات المنتظمة تزيد من فهمنا للصورة.

وعند الإشارة الثانية يكرر المشاركون جميعًا ومعًا عبارة ما عدة مرات. ثم يطلب الجوكر من كل واحد على حدة أن يقول عبارة تتفق مع الشخصية التى يصورها وليست مع شخصيته هو. وغالبًا ما نكتشف فى هذه المرحلة أن بعض المشاركين قد أخطاءوا فى الإشارة الطقسية الأولى حيث تكون عباراتهم منقطعة الصلة بالصورة الكلية. ولكن حتى فى هذه الحالة تكشف لنا الصورة عن بعض الأمور. فلماذا أخطاءوا فى فهم هذه الصورة؟ أى غموض فى الاشارة الطقسية الأولى جعلهم يخطئون فهمها؟

إن الخطأ الفنى مختلف تمامًا عن الخطأ العلمى. فالخطأ فى العمليات الحسابية يبطل النتيجة، أما الخطأ فى الفن فقد يزيد النتيجة ثراءً. ولذا يجب علينا أن نحلل كل النتائج، المقصودة منها والغير مقصودة، ونستخلص الدروس التى قد تفيدنا فى تجارب أخرى .

ويعطى الجوكر إشارة أخرى ويبدأ كل واحد من المشاركين فى استكمال الحركة الكامنة فى النموذج، أى أن المشاركين يتقدمون كما لو كانت الصورة الثانية صورة جامدة فى فيلم وبدأت الآن تتحرك. إنها هذه اللحظة التى تتحول فيها الإشارة الطقسية إلى طقس: حركات وأفعال وكلمات وإشارات وغيرها من العناصر المبرمجة والمحددة من قبل.فالطقس هو نظام من الافعال وردود الأفعال المتوقعة والمحددة من

قبل.

٨- الطقس

هذه التقنية سهلة وفعالة، وتكشف لنا عن الكثير من الأمور. ويعد تشكيل النموذج نفسه خطوة من خطوات إثارة التغيير، إثارة تغييره هو، وإليكم مثال :

حدث هذا فى السويد فى نوركوبنج، حيث كنا نتناقش فى اختيار الموضوع، واقترحت إحدى الفتيات "قمع النساء" ووافق الجميع عدا امرأة واحدة تحدثت باندفاع فقالت :"لماذا نتحدث عن قمع النساء بينما لا يوجد هنا فى السويد قمع للنساء؟ هل لمجرد أنها مودة ؟ إذا كان مسرح المقهورين هو مسرح ضمير المتكلم الجمع (نحن)، حينئذ يكون من المفروض أن نتحدث عن أنفسنا. ولكن حين نتحدث عن أشياء لا تخصنا نكون قد ابتعدنا عن مسرح المقهورين . بكل تأكيد، النساء فى معظم البلاد تعانى القمع كما فى إفريقيا، فى السودان حيث يذقن حتى مرارة الركوع على ركبهن. وبكل تأكيد هناك قمع فى بعض البلاد المتطورة صناعيًا مثل فرنسا.. ولكن هنا فى السويد المرأة متساوية تمامًا مع الرجل، ولها نفس حقوق الرجل تمامًا."

لقد كانت شديدة اللهجة فى حديثها حتى أننى أوشكت على الاقتناع . وسألت "هل تحصل المرأة على نفس أجر الرجل لنفس النوع من العمل ؟"

وترددت قليلاً ثم قالت "حسنًا ليس بالضبط .. ولكنى أستطيع أن أقول إن النساء فى فرنسا يتقاضين أقل من الرجال لنفس العمل ولكن هنا فى السويد الرجال يتقاضون أكثر قليلاً من النساء ..." بكل تأكيد هذه المرأة لا تبصر القمع الواقع عليها . ولهذا استخدمت تقنية الطقس .

طلبت من ستة متطوعين ثلاثة من الرجال وثلاثة من النساء أن يصنعوا نموذجًا لمنزل، حجرة معيشة وحجرة نوم ومطبخ ومرحاض وأسرة وكراسى وتلفاز وهكذا. ثم طلبت منهم أن يخرجوا جميعًا من هذا المنزل عدا المرأة الأولى . ثم طلبت منها أن

تعرض علينا فى دقائق قليلة كل الحركات والإشارات التى تؤديها باعتياد منذ اللحظة التى تعود فيها من العمل إلى اللحظة التى تنام فيها . وهذه الحركات والإشارات يجب أن تعرض بأسلوب توضيحى وليس واقعى . فتتناول الطعام مثلاً ثم تنتقل إلى الحدث التالى دون تفاصيل الانتقال . ويجب أن يتم كل هذا فى ثلاث أو أربع دقائق فإذا نقص الوقت عن هذا فإن الحركات والإشارات لن تكون كافية للكشف عن كل الأمور التى نبتغيها .

وقد عرضت الممثلة الأولى السلسلة التالية:

١- تدخل وفى يديها حقائب المشتروات .
٢- تدخل المطبخ وتفرغ الحقائب وتضع كل مشترى فى مكانه المعتاد .
٣- تعد الطعام .
٤- تجهزه على السفرة .
٥- تأكل بصحبة آخرين من خيالها (الزوج والأبناء وغيرهم)
٦- ترفع الطعام وتذهب للمطبخ لغسل الصحون .
٧- تطعم الكلب وتسرح القطة خارج المنزل .
٨- تسقى الزرع .
٩- تنام .

ولم تغير المرأة الثانية أو الثالثة الكثير فى هذه السلسلة فقد أفرغا المشتروات وأعدا الطعام وجهزاه على المنضدة ورفعا الطعام وغسلا الصحون وعكست إحدهما مافعلته الأولى مع القط والكلب وأحيانًا كانا يضيفا بعض مهام العناية بأطفالهما وربما تضم السلسلة مكالمة تليفونية أو اثنتين ولا شيىء آخر .

هذه هى طقوس المرأة ! والآن دور الرجل . قدم الرجل الأول السلسلة التالية :

١- يدخل وبيده الجريدة .
٢- يخلع نعليه ويتركهما عند الباب .

٣- يدخل المطبخ ليحضر كأسًا من الويسكى (اختلف هذا الحدث فى السلسلتين الأخرتين، فأحضر أحدهما كأسًا من البيرة وأحضر الآخر سندوتشًا) .
٤- يجلس أمام التلفاز .
٥- يتوجه للسفرة ويتناول الطعام الذى كان معداً على المنضدة ينتظره بكل إجلال .
٦- يتثاءب .
٧- ينهض، يذهب للمرحاض، ثم إلى غرفته، ثم ينام كلوح الخشب .

وهذه هى طقوس الرجل ! شاهدتها المرأة التى قالت بأنه ليس هناك قمع لكنها لم تبصر شيئًا .

فسألتها : "والآن ، هل هناك قمع أم لا ؟" فكان ردها : "لماذا !"

وبدأت المرحلة الثانية من إثارة التغيير، فطلبت من المشاركين الستة أن يعودوا للمنزل ويعرضون سلسلة أفعالهم السابقة ولكنهم هذه المرة يعرضونها فى آن واحد. مع تغيير آخر بسيط وهو زيادة سرعة إيقاع الحركة فيكونون كشخصيات الأفلام الصامتة التى تبدو وكأنها تجرى جميعًا .

ودخلت الشخصيات الستة وطفقوا يهرولون ويكررون أفعالهم . فاتجهت النساء الثلاثة إلى المطبخ واتجه الرجال الثلاثة إلى التليفزيون، وجهزت النساء السفرة وتناول الرجال الطعام، وذهبت النساء لغسل الصحون وتثاءب الرجال وذهبوا ليناموا، واستمرت النساء فى مهامهن من العناية بالكلاب والقطط والأطفال وغيرها بينما الرجال يغطون فى نومهم ...

وفى هذه اللحظة فقط أبصرت هذه المرأة ما كانت تراه دون إدراك .

وتعد تقنية الطقس إحدى طرق البحث فى مسرح المنتدى، هى طريقة بحث فى التصميم والإخراج المسرحيين لنماذج مسرح المنتدى .

إنها طريقة بحث (من بين طرق أخرى) تعمل على خلق الشروط المسرحية التى تؤكد أن مسرح المنتدى مسرحًا من أوله لآخره وليس فقط منتدى .

ويتضمن الطقس فى الغالب عناصر قهرية، ويعد التخلص من هذه العناصر مطلبًا أساسيًا للتحرر من القهر الذى تنتجه هذه العناصر.

ولنضرب مثالاً آخراً . المثال لفتاة شابة تبلغ من العمر الخامسة والعشرين وهذه الفتاة تعيش قصة حب مع شاب ولكن هذا الشاب لايروق لوالد الفتاة، الرجل الرأسمالى . ويطلب الرجل من ابنته أن تغادر باريس لعام أو عامين (نعم مازالت هذه الاشياء تحدث حتى اليوم، حتى فى باريس). ويستقبل الرجل ابنته فى مكان عمله: تدخل الفتاة، تستقبلها السكرتيرة، ثم تجلس فى ركن من أركان الحجرة، وفى النهاية يؤذن لها بالدخول على أبيها حيث يجلس خلف مكتب يبلغ عرضه ستة أقدام، تخفى ملامحه التليفونات والكتب والدوسيهات والملفات، بينما تجلس العميلة (وهى ابنته فى هذه الحالة) على كرسى صغير على بعد مترين، وعليها الآن أن تستمع لخطبة طويلة عريضة من النقد اللاذع.

وقمنا بتقديم منتداً على المشهد. ولكن كل النساء من المشاهدين-الممثلين استسلمن أمام هذا الأب وظنوا أنه ليس بمقدورهن أن يفعلن أى شيىء. حتى خرجت فى النهاية إحداهن ورفضت الجلوس على الكرسى، بل تقدمت وجلست على مكتب أبيها .... وبهذا كسر القهر .

فهناك قهر والدى بغيض فى تلك العلاقة بين الكرسى والمكتب. أما الآن وقد جلست الفتاة على المكتب وأصبح الأب مضطراً إلى النظر لأعلى حين محادثتها، فإن أفكاره الرجعية وسيطرته الوالدية ستبدو سخيفة فى هذا الوضع .

أذكر فى أحد أفلام شابلن أن هتلر استقبل موسلينى فأجلسه على كرسى أصغر وأقصر من كرسيه ... إن العلاقات المرئية والعلاقات الخيالية هى أيضًا علاقات قوية .

ويلعب الطقس دوراً غاية فى الأهمية عند التصميم المسرحى لنموذج مسرح المنتدى، وهو يفيد بالإضافة لهذا فى تحليل الموقف موضع الدراسة، المهم أن نختار ذلك الطقس الذى يكشف القهر، كطقس الوصول للعمل، أو رجل بصحبة امرأة فى حانة أو فى طريقهما لمنزل أحدهما، أو عيد ميلاد الأم، أو زيارة مفتش الشرطة ، أو ابن يطلب من أبيه بعض المال، أو تائب فى طقس الاعتراف يطلب المغفرة .... وهكذا .

٩- *الطقوس والأقنعة*

الطقوس تحدد أقنعتها : فالقناع من صنع العادة! فالمعتادون على عمل معين يرتدون القناع الذى يوافق هذا العمل، فيتصرفون نفس التصرفات فى نفس المواقف حسب ما يمليه عليهم قناعهم . ولكل مهنة قناع سواء كان صاحبها تاجراً أو عاملاً أو طالبًا أو ممثلاً .

ونحن الذين ننظر وننظر ، ننظر ولكننا لا نبصر شيئًا. فكل شيء يبدو طبيعيًا لأننا اعتدنا على رؤيتة. لكن بشاعة هذه الأشياء العادية تبدو واضحة بمجرد أن نغير الأقنعة فى طقس معين .

وقد تعرضنا لهذه التقنيه بتفصيل أدق تحت عنوان "ألعاب القناع والطقس غير أن المرأة والرجل هنا يتبادلان الأقنعة، وبالمثل مع القس والتائب، الأب والابن، المدرس والتلميذ، العامل ورئيس العمل إلى آخره .

ونستطيع أيضًا أن نبقى الطقس ونغير دوافعه أو نحلل الأقنعه بحشد الطقوس التى تشترك فيها الشخصية، فيصبح الواحد أب وابن وعامل وزوج وغيرها فى آن واحد وبهذا نستطيع أن نفحص كل علاقاته مع الآخرين .

وصفوة ما تقدم أننا نحاول تفكيك الطقوس والأقنعة الاجتماعية. وخلال هذه العملية يستطيع الواحد أن يعرى العلاقات القهرية التى تظهر، ويدرس طبيعة علاقة الظالم/المظلوم فى سياق اجتماعى.

تقنيات جديدة من مسرح الصورة

بدأنا حديثًا * فى تقنيات جديدة من تقنيات مسرح الصورة وخصوصًا فى إطار العمل الحالى "عسكرى فى الرأس" ونحن ننطلق فى هذا العمل من المسلمة القائلة بأن صور القهر التى يعانيها مواطنو المجتمعات التسلطية (والتى نألفها جميعًا) يمكن أن تقوض أركان هذه المجتمعات. فالعسكر يتركون ثكناتهم (ثكناتهم الأخلاقية والفكرية) ويسكنون فى رأس الواحد. ولا يصيبنا أدنى ذهول حين نرى بلاد قمعية وقهرية للغاية ومع ذلك تخلو شوارعها من كتائب الشرطة المسلحة- فهذه الكتائب المسلحة ليست مهمة فنحن نحملها بداخلنا، فكل منا لديه عسكرى فى رأسه.

وهذه التقنيات تساعدنا فى الأساس على فهم طبيعة رجل الشرطة. إننا فنانى مسرح وليس أطباء نفسيين ومنهجنا يمكن تلخيصه فيما يلى :

يحكى أحد الاشخاص عن خبرة شخصية ذاق فيها مرارة القهر وهذه بالطبع حالة خاصة ولذلك فإننا لا نبحث فى خصوصيات هذه الحالة ولكننا نحاول، بمشاركة الآخرين، أن ننتقل من الخاص للعام والذى نعنى به عمومية عناصر الحالات الخاصة من نفس النوع .

حين يحكى لنا شخص عن حالته الخاصة مستخدمًا المسرح كوسيلة للتعبير، فإن المجموعة المستمعة هى التى تصبح البطل وليس هذا الشخص. وحين نستطيع أن نتعرف فى داخل أنفسنا على تلك العناصر القهرية التى تصورها لنا هذه الحالة، فربما نستطيع حينئذ أن نضبط العسكرى الذى دخل رؤوسنا، على أمل أن نتوصل إلى الطريقة التى دخل بها والثكنة التى أتى منها.

---

* تطور هذا العمل تطورًا ملحوظًا منذ تأليف هذا الكتاب حتى أن بوال جعله موضوع كتاب جديد تحت عنوان "Méthode Boal de Théâtre et de Therapie- L'arc- en- ciel du désir" (منهج بوال فى المداواة والمسرح- قوس قزح الرغبات) Paris, Editions Ramsay, 1990 وعنوان هذا الكتاب يوضح أن بوال قد خطى خطوات واسعة فى نظريته العلاجية فى السنوات القليلة الماضية. (أدريان چاكسون) .

وهذه التقنيات لها قصدين أساسيين فهى (كما فى بقية تقنيات مسرح المقهورين) تعمل على زيادة قدراتنا على إدراك موقف ما، وتساعدنا على التدرب على الأفعال التى قد تؤدى إلى كسر القهر الذى يصوره هذا الموقف. هدفها إذن وهدفنا هو الإدراك والتغيير. وحتى نغير شيئًا ما لابد أن ندركه والإدراك فى حد ذاته تغيير- تغيير يمدنا بوسائل استكمال المراحل الأخرى من التغيير.

ويمكن استخدام هذه التقنيات أيضًا فى الإعداد للعروض على اختلاف أنواعها وخاصة عروض مسرح المنتدى .

تقنيات " العسكرى فى الرأس"

١- تفكيك - الفكر، الحديث، الفعل

يعرض أحد الاشخاص صورة لقهر تعرض له. وهذه الصورة يمكن أن تكون واقعية أو رمزية أو سريالية أو غيرها ، المهم أن تتحدث هذه الصورة بدخائل صاحبها. ويستطيع هذا الشخص أن يستخدم أجسام مشاركين آخرين، اثنين منهم أو ثلاثة أو أربعة أو أكثر أو أقل حسب مايراه ضروريًا، ويستطيع أيضًا أن يستخدم الأشياء - كالكراسى والمنضدة والأوراق والمراتب والأقدام وكل شىء يحتاجه ويتوافر لديه.

إثارة التغيير

(١) على مدى خمس دقائق (وهو وقت طويل) يتحدث كل واحد من شخصيات الصورة لنفسه بما فى نفسه، بصوت خفيض وبدون توقف . يتحدث الواحد منهم فيذكر كل شىء يخطر على باله كشخصية وليس كشخص ، أى كل شىء يستطيع هذا الجسم فى الوضع أن يفكر فيه، فالجسم أيضًا يفكر. وقد يكون هناك تناقضًا بين الشخص الذى يلعب الصورة والصورة التى يلعبها. حينئذ يصبح على الشخص أن يعبر عما تمليه عليه الصورة. فمثلاً إذا كنت أجسد وضع شخص يحاول خنق آخر فعلى أن أعبر عن أفكار شخص يحاول خنق آخر، حتى وإن كنت أنا شخصيًا لا أستطيع أن أفعل هذا.

والخلاصة أن كل واحد لا يجب أن يتوقف عن الطنين بمونولوجه. وليس مسموحًا لهم خلال ذلك بالحركة إذ لابد أن يبقوا متجمدين فى أوضاعهم .

ولا يجب على المشاركين أن يحاولوا الانصات لما يقوله الآخرين، إذ عليهم أن يتعمقوا فى المونولوج الداخلى للشخصيات والتى لم تعد سوى أجساد تفكر بصوت عال (خفيض)، عليهم أن يزرعوا هذه الشخصيات فى نفوسهم ويخرجوا كل أفكارها.

(٢) وفى المرحلة الثانية تظل الصورة متجمدة ولكن المشاركين يتحدثون لبعضهم البعض لخمس دقائق أخرى، وكأن المونولوج الداخلى مهد الطريق للحوار، وكأن الأفكار الداخلية مهدت الطريق لبنية اجتماعية. ويتحدث المشاركون ولكنهم لا يتحركون، ولذا يكون هناك أحيانًا تباينًا ملحوظًا بين أوضاعهم وجملهم، وبالمثل يمكن أن يكون هناك تناقضًا بين مناجاة المرء لنفسه وحواره مع غيره، بين ما يفكر فيه الواحد وما ينتهى إليه فى قوله.

(٣) والآن وبدون كلام يتحول فكرك (المونولوج) ومقالك (الحوار) إلى أفعال ويجب أن تكون الحركة هنا بطيئة حتى تكون هناك فرصة دائمة للتفكير والتغيير والتردد والاختيار. يجب أن تكون الحركة بطيئة للغاية.

٢- *الصورة التحليلية : المرآة المركبة لنظرة الآخرين لنا*

نقطة البداية هنا مشهد، حيث يصور أحد الاشخاص ومعه آخرين يختارهم مشهداً لقهر تعرض له (قهر حقيقى مازال مصدراً للتعاسة، شىء ما يود لو يغيره لكنه لم ينجح بعد- وحتى ينجح فى تغييره فإنه يحتاج إلى إدراكه إدراكًا أفضل) : يعرض هذا المشهد على بقية المجموعة.

ويجب على المجموعة المشاهدة هنا أن تجلس باسترخاء بحيث يتيحون لأجسامهم حركات قليلة تتيح لهم الإندماج إما مع البطل أو خصم البطل أو أى شخصية أخرى فى المشهد (لو أن هناك شخصيات أخرى) .

وبعد انتهاء المشهد يمكن لأى واحد من المشاهدين، إذا ما رغب أحدهم ، أن يصعد للمسرح ويقدم صورة بجسده تعكس نظرته للبطل أو خصم البطل أو أى شخصية أخرى. وهذه الصورة لا يضمر لها أن تكون واقعية- لأن الواحد يصور ما يشعره ومن أين أتى له هذا الشعور .

ويجب أن تكون هذه الصورة تحليلية- بمعنى أن المشارك (المراقب اليقظ، الممثل- المشاهد نوعًا ما عن المشاهد فقط) يحذف من المشهد الأصلى تلك التفاصيل التى قد تشتت انتباه المشاهدين عن النقطة الرئيسية. وهكذا تخرج الصورة وقد خلت من تلك التفاصيل التى تبدو له أقل أهمية بينما يضخم ويكبر التفاصيل الأخرى التى يراها ذات أهمية. وبهذا تصبح هذه الصورة تحليليلة.. إنها تحليل لعنصر مفرد التقطته من بين عناصر أخرى فكشفت عنه الغيم وسلطت عليه الضوء بعد أن أن كان مغموراً وربما مختفيًا. وفى الغالب الأعم يكون ظهور هذا العنصر الذى كان مغموراً بمثابة صدمة لخصم البطل، ولذا من المهم أن نركز على العناصر التى تبدو صغيرة.

ويجب أن يكون هناك عدة صور تحليلية إذ إن الهدف هنا هو تفتيت المشهد الأصلى.

وحين تصبح كل الصور التحليلية الممكنة ماثلة على المسرح، نكون قد شكلنا النموذج . فقد فصلنا وحللنا المشهد الذى بدأنا به فأصبحت لدينا مجموعة من الصور التحليلية للبطل وخصم (أو خصوم) البطل، وهو إنجاز نستطيع أن نتوقف عنده وننتقل من بعده إلى إثارة التغيير .

إثارة التغيير

(١) يستطيع خصم البطل من خلال الصور العديدة التى تصوره أن يرى نفسه فى "المرآة المركبة " كما رأته المجموعة.

(٢) يحل الممثل الأصلى محل إحدى صور خصم البطل ، ويلعب المشهد أمام صورة (يختارها) للبطل. ويمكن أن يكرر ذلك عدة مرات بحيث يختار فى كل مرة صورة مختلفة يختبر معها الصراع ضد البطل (هو نفسه). وبالطبع يصور المشاركون شخصيات هذه الصور وليس شخصياتهم هم.

(٣) عكس ما تم فى الخطوة السابقة. يحل الممثل الأصلى محل صورة لنفسه (البطل) ويدخل فى حوار (يلعب المشهد) أمام صورة واحدة لخصم البطل أو أكثر من صورة فى آن واحد. وفى الحالة الثانية (أكثر من صورة) تنظر كل صورة لنفسها على أنها جزء من كل لأن كل الصور التى تجسد خصم البطل لا تزيد عن أن تكون تحليل لشخصية واحدة- ولذلك فإن كل ما تقوله صورة مفردة تقع تبعته على كل الصور.

(٤) تشترك كل الصور، سواء تلك التى تجسد البطل أو تلك التى تجسد خصم (أو خصوم) البطل، فى الحوار. يشتركون جميعًا ومعًا فى المعركة.

(٥) المغناطيس الفعال : بعد أن يتم تجسيد كل الصور الممكنة، تبحث كل صورة عن الصورة التى تكملها، كأن تختار العاطفة الإيجابية مثلاً مثيلتها السلبية أو العكس. وقد تعمدنا استخدام كلمة "التى تكملها" وهى غامضة، حتى تتوافر للتمرين مساحة كبيرة من الذاتية، إذ يحاول كل ممثل أن يفهم الكلمة بطريقته، وبالطبع لن يكون لها نفس المعنى عند الجميع.

فقد يحدث مثلاً أن تختار صورتين للبطل نفس الصورة لخصم البطل كمكمل لها . والقرار هنا لصورة خصم البطل أن تختار إحداهما كمكمل لها . فيختار الممثل-الصورة إحداهما وتبحث الأخرى عن مكمل آخر .

وحين تنتظم الصور فى أزواج، يتقدم كل زوج للمسرح ويمثلان المشهد الأصلى كما يتذكرانه. وتستطيع الصور أن تتحرك فى المشهد، ولكن دون ان تغير من ملامحها الأساسية فإذا كانت الصورة لرجل جالس فمن الضرورى أن يبقى جالسًا طوال المشهد حتى وإن اضطر إلى التجول بكرسيه. وإذا كانت الصورة لامرأة مختبئة تحت منضدة، فلابد أن تظل مختبئة حتى وإن تطلب ذلك أن تتحرك بالمنضدة.

ويجب أن يكون الحوار الذى يجريه الممثلون هو الحوار الذى يتذكرونه من المشهد الأصلى، وكما يتذكرونه فقد تساعد الأخطاء كأخطاء السمع وأخطاء الفهم فى إدراك أفضل للمشهد كما اختبرته المجموعة التى أدته فى الأصل- تلك المجموعة فى ذلك اليوم.

لابد أن يؤدى كل زوج من الصور نفس المشهد حسب فهمه له وتذكره له مع الابقاء على ملامح الصور الأساسية.

(٦) التجسيد : وهذا التغيير ذو خطوات طويلة ويحتاج حتى نجنى ثماره إلى تنفيذ دقيق .

يجسد أفراد المجموعة صوراً للبطل فقط ويبقى الممثلون الذين لعبوا أدوار خصوم البطل فى المشهد الأصلى على المسرح ومن حق البطل الأصلى أنه يعترض على الصورة التى يرى أنها لا تجسده فيلغيها مالم ترى بقية المجموعة أنها مناسبة .

وتبدأ عملية إثارة التغيير حين يحل الممثل الأصلى محل أول هذه الصور فيتخذ وضعها تمامًا، وحين ترى الصورة أن وضع الممثل يماثل وضعها تمامًا تخرج من اللعبة. ويؤدى البطل المشهد أو معظمه بهذا الوضع. ثم يتخذ وضع الصورة الثانية بأدق تفاصيله ويعيد المشهد. ثم تتكرر هذه العملية مع بقية الصور واحدة تلو الأخرى .

ويستطيع الممثل أن يعدل الصورة التى يؤدى بها الدور كما يروق له، فالصور التحليلية تكشف عن الجوانب "المتمردة" أو "الخاضعة" للبطل، فإذا كانت الأولى فعليه أن يعززها ويطورها وإذا كانت الثانية فعليه أن ينفض عنه غبارها ويتوحد مع نقيضها، إذ لابد أن ينهى المشهد بحيث تكون نهايته مختلفة بقدر الإمكان عن نهاية المشهد الأصلى. ولابد أن يتم هذا التغيير فى حركة بطيئة كما لو كان الممثل يكسر قشرة البيضة ويخرج منها. كما لو كان

يتخلص من قناعه، أو يخلع درعه ويدخل فى الصورة التى يرغبها .

وهكذا يمكن أن تكون عملية التجسيد عملية رفض ، إذ يرفض الواحد موقف الخضوع الذى يعرقل ما يتمناه من أحداث ويعزز، فى نفس الوقت ، الخصائص الديناميكية والتى تساعد على التخلص من القهر الذى يصوره المشهد الأصلى.

٣- التجسدية

يعرض المشهد الأصلى ، ثم يعاد بدون رقابة جسدية ذاتية إذ نطلق العنان لحركات الجسم بحيث تتجسد فيها المشاعر التى يثيرها المشهد الأصلى. والهدف هنا ليس إظهار شيئًا ما ، ولكن إطلاق العنان ليظهر ما يظهر.

ومن دواعى الحيرة هنا أن النص لا يجب أن يختلف فى المرة الأولى عنه فى الثانية- لا يجب أن يتغير النص. ولكن التصوير الجسدى فى المرة الثانية يجب أن يرتبط فى الأساس بالمناجاة (الداخلية بين المرء ونفسه) وليس بالحوار .

٤- دورة الطقوس

يشكل البطل صوراً لطقوس يمر بها فى حياته اليومية وهذه الصور تبدأ جامدة، ثم تتحرك والبطل بها، ثم تتجمد لحظة خروجه منها، وهكذا تنقص الصورة واحداً ويظل الباقون ثابتين فى أوضاعهم. وبهذا تصبح كل الصور منقوصة بعد أن يغادرها البطل الذى يقف وينظر لهذه الطقوس عن بعد ويركز على تلك التى تتضمن صور القهر التى يريد أن يتحدث عنها .

إثارة التغيير

ينتقل البطل من طقس لآخر، فيتحول الطقس الذى يدخله إلى مشهد حى، يتحرك

فيه الممثلون ويلعبون أدوارهم ولكنه يتوقف لحظة خروج البطل منه.

وعلى البطل بالطبع أن يرتدى القناع المناسب لكل مشهد. ويوجه الجوكر البطل لينتقل من طقس لآخر فيدخل هذا الطقس وهذا وهذا ثم يعود لذلك ثم ينتقل لهذا... وهكذا حتى يستطيع الجوكر أن يدرس تلك اللحظات التى يستخدم فيها البطل قناعًا غير مناسب للطقس. فقد يرتدى قناع رئيس العمل وهو يلعب دور العاشق أو يرتدى قناع الابن وهو يلعب دور الزوج. وهكذا تساعدنا هذه اللعبة على صيد تلك اللحظات التى يخلط فيها البطل بين الطقوس المختلفة التى يصورها والأقنعه المختلفة التى يرتديها.

٥- الأمنيات الثلاثة

النموذج

يصور البطل صورة من صور القهر كما هى فى الواقع.

إثارة التغيير

(١) للبطل الحق فى ثلاث أمنيات (وكل أمنية يكررها ثلاث مرات أو أكثر حسب الضرورة) حيث يعدل الصورة ثلاث مرات (أو أكثر) وعلى البطل أن يختار أمنياته حسب أهميتها .

ويجب على كل شخص يحاول البطل تغيير وضعه أن يقاومه بكل جهده ولكن دون أن يتجاوز حدوده (انظر تمرين "دفع الواحد للآخر") والمقاومة هنا تكون من ذلك النوع الذى يستطيع البطل التغلب عليه ولكن ليس بسهولة إذ يجب أن يستخدم البطل كل قوته فى إحداث هذا التغيير وهذه القوة التى يستخدمها البطل تساعد فى تنمية بعض قدراته.

(٢) تحلل المجموعة ما قامت به أولاً وثانيًا وثالثًا ... إلى آخره وتقترح البدائل .

(٣) تحول المجموعة المشهد إلى مشهد حى بحركة وحوار (حيث يلعب الممثلون شخصيات أدوارهم وليس شخصياتهم هم)

٦- صورة متعددة التكافؤ

النموذج

يصنع أحد الممثلين نموذجًا لصورة من صور القهر التى عاناها .

إثارة التغيير

يحاول كل شخص أن يشعر بما تمليه عليه الصورة من مشاعر دون الاهتمام بالارتباط المنطقى، فقد يضع صاحب الصورة إمرأة لتكون أمه ولكنها تشعر بأنها ملكة سبأ، وكلاهما صحيح .

وعند إثارة التغيير يتصرف كل واحد بما يمليه عليه فكره. وبذلك تتجاور وتمتزج أساليب وفترات ورموز مختلفة تمامًا عن بعضها . ويؤدى هذا لظهور زاوية غير واقعية للنظر للموضوع ، وهذه الزاوية تساعد البطل على فهم أفضل لموقفه، للقهر الذى يتعرض له.

وأحيانًا يصعب أن يستمر هذا المشهد لأنه يبدو غير مترابط بالمرة. غير أنك إذا ثابرت فإن ترابطًا باطنيًا عميقًا سوف يظهر بدلاً من (أو بدقة كنتيجة عن) عدم الترابط الظاهرى . لابد أن نتجاوز المرحلة التى نتعامل فيها مع الترابط على أنه كليشيهات عادية معروفة معتادة- لابد أن نبحث عن الترابط العميق داخل الشخصيات.. الترابط الغير ظاهر.

٧- شاشة العرض

النموذج

يشكل البطل صورة لقهر تعرض له دون أن يهتم بشمولها، ويمكن أن تكون هذه الصورة رمزية أو غيرها كما يروق للبطل .

إثارة التغيير

تُعرض هذه الصورة الديناميكية عدد من المرات، وفى كل مرة يحل مشارك ما محل الشخصية المقهورة ويحاول كسر القهر. وعلى كل مشارك أن يتعامل مع الصورة من خلال تجاربة وخبراته دون أن يؤثر عليه مارآه من تعامل الآخرين مع نفس الصورة، أى أن كل مشارك عليه أن يعرض تجاربه مع القهر على هذه الشاشة.

أمثلة

"أربعة يمشون والخامس يرقص"

يمشى أربعة أشخاص فى خطوات عسكرية بينما يفضل الخامس خطوات الفالس فيدفعه الأربعة الآخرون على الأرض. فينهض نادمًا على ما فعله ويمشى بإيقاع الآخرين. والآن هناك خمسة يمشون فى خطوات عسكرية. ماذا يعنى هذا بالنسبة لك؟ يعنى أن تحاول فرض ما يروق لك على الصورة وتحاول بكل جهدك ألا تمشى بإيقاع الأربعة الآخرين. ماذا تفعل لو كنت فى مكان البطل؟ هناك عشرات الإجابات. وهذا هو هدف مسرح المقهورين : إن هذا المسرح يريد أن يقول إن هناك دائمًا طرقًا عديدة لكسر القهر فى كل المواقف .

"عراقيل أكبر وأكبر"

ثلاثة عراقيل : كرسى ملقى على الأرض، وكرسى قائم، وثلاثة كراسى فوق بعضها

البعض. وهناك ثلاثة ممثلين يشاهدون عن بعد. يتقدم البطل للعقبة الأولى ويساعده رجل فى تخطيها. يتقدم البطل للعقبة الثانية ويساعده أيضًا هذا الرجل فى تخطيها. يتقدم البطل للعقبة الثالثة ولكن الرجل يحرضه على تخطيها بمفرده. ويصاب البطل بالإحباط- لقد كان بإمكانه أن يتخطى الأولى والثانية (واللتين ساعده فيهما الرجل) بمفرده ، ولكن ليست الثالثة. ماذا تفعل لو كنت مكانه ؟

"لقد تأخرت كثيراً "

نضد ثلاث. إحداهما قريب من البطل والثانية فى الوسط، والثالثة فى النهاية الأخرى البعيدة. يجرى البطل بسرعة للمنضدة البعيدة. ينهض رجل من خلف المنضدة ويقول "لقد تأخرت كثيراً" ويعود البطل وبه بعض الحزن لنقطة البداية من جديد فيجرى بسرعة أكبر للمنضدة الوسطى ولكن الجالس خلفها ينهض ويقول "لقد تأخرت كثيراً" ويعود البطل وقد تملكه الإحباط لنقطة البداية وفى هذه المرة يمشى وببطء للمنضدة الوحيدة المتاحة وهى أقرب منضدة. ولكنه يصل هناك ليجد من يسحب نفسه واقفًا ليقول "لقد تأخرت كثيراً". ماذا تفعل لو كنت مكانه؟

ولعل من المهم هنا على وجه الخصوص ألا تشرح ما تعنيه الصورة. فهى تعنى بالضبط .. ما تعنيه لكل فرد، أى أن كل فرد يضفى عليها ما يروق له من معنى وما يطيب له من مشاعر، ويحاول بمشاركته أن ينهى قهره هو وليس قهر الصورة. فالصورة ما هى إلا هيكل يملاءه الفرد بما يتفق وتجاريه وخبراته الشخصية. ولكننى أستطيع هنا أن أتيح بعض المعلومات عن الأشخاص الذين عرضوا هذه الصور وهم كما يلى :

١- صراف فى بنك - يريد أن يغير ظروف عمله القهرية أو يهرب .

٢- تلميذ يتيح له مدرسوه المساعدة فى غير موضعها فيجدها فى المدرسة حيث يستطيع تخطى العقبات بمفرده ، ولكنه لا يجدها حينما يطلبها وهو يبحث عن عمل.

٣- فتاة خائفة من كل شيء ولذلك تصل متأخرة دائمًا . إنها تفعل المستحيل لكى لا تصل فى موعدها .

ولكن أصل هذه الصور ليس مهم - المهم أنها توقظ فى المجموعة خبرات حية ، فصور القهر تحتشد فى ضوء تعدد الأفكار .

٨- صورة الصورة

الطريقة المثلى لتوضيح هذه التقنية هى ضرب مثال لها . تحكى سيدة تدعى مارتين عن رجلين يتعقباها، وتود مارتين لو تتخلص من مطاردة هذين الرجلين، لكنها لا تملك القدرة على ذلك فمهما تفعل فإنهما يعودان إليها . يعودان فى كل مرة وهى لا تملك القوة أو ربما الرغبة على ردعهما .

وكان بإمكاننا أن نقدم هذا المشهد على شكل منتدى فيحل المشاهدون-الممثلون محل مارتين ويقترحون الحلول ولكننا استخدامنا تقنية صورة الصورة، فطلبنا من المجموعة تشكيل صورة تعبر بها عن تصورها للشخصيات الديناميكية التى قدمتها مارتين.

وشكلت المجموعة الصورة؛ فجاءت مارتين مرتكزة على أربع وفوقها الرجلين.

وكنا بحاجة إلى إثارة تغيير هذه الصورة، فطلبت من البطلة أن تحاول التخلص من القهر الذى تصوره هذه الصورة ، فكررت فى تعبيرات مرئية نفس المواقف التى رأيناها فى القصة التى حكتها فى البداية، إذ نفضتهما عن ظهرها ثم عادت تجثو على ساقيها ويديها، وبالطبع عاد الرجلان فجلسا على ظهرها.

وتقنية صورة الصورة تتيح لنا أن نتخلص من بعض عناصر القصة الأصلية والتى قد تعوقنا عن فهم القصة. إنها تخلق عالمًا وسطًا بين الواقع والخيال، فمارتين لا تتعامل مع الصورة التى قدمتها لنا ولكنها تتعامل مع صورة أخرى خلقناها نحن بعد

أن حذفنا منها كل العناصر التى تبدو لنا غير جوهرية . ولكن مارتين نفسها هى التى تلعب كلا المشهدين، وطالما أن الصورة التى تقدمها المجموعة تشتمل على نفس القهر بعد استحالته من صورة لأخرى فإن البطلة بمحاولتها كسر القهر فى هذه الصورة ستصبح أكثر قدرة على كسر القهر فى الواقع. فحين تدرك البطلة أنها اختارت - طوعًا لا كرهًا - أن تعود لوضعها على أربع فإنها تصبح أكثر وعيًا وإدراكًا لذاتها، وهى معرفة خليقة بأن تكون مصدراً للقوة .

تمارين البروفات العامة

تمرينات بنص أو بدون نص

١- الارتجال

هذا التمرين هو التمرين التقليدى الذى يرتجل فيه الواحد مشهداً ما إنطلاقًا من عناصر أساسية قليلة. وعلى المشاركين أن يتقبلوا كل الحقائق التى يذكرها الآخرون فى ارتجالهم مهما كانت ، وعليهم أن يكملوا العناصر الجديدة التى يستحدثها الآخرون. وليس من حق أى واحد أن يعترض على فكرة جديدة. ومن المهم -حتى لا يصاب الارتجال بالركود ويفقد ديناميكيته - أن يوظف الممثلون "محركاتهم"، وأقصد "بالمحرك" هنا الرغبة السائدة (والتى تنتج من صراع رغبة واحدة- على الأقل- ومضادها) وهذه الرغبة السائدة تملك القدرة على إثارة صراع ذاتى داخلى. ومن المهم أن تصطدم هذه الرغبة السائدة بالرغبات السائدة للآخرين بحيث تثير صراعًا موضوعيًا خارجيًا. وفى النهاية ، من المهم أن يتطور الصراع الداخلى والخارجى على المستويين الكمى والكيفى. فليس كافيًا أن تكره الشخصية نفسها على طول الخط مع تزايد الكراهية- لابد أن تغير الكراهية إلى لوم أو حب أو ماتراه مناسبًا من المشاعر. فالتنوع الكمى أقل فى مسرحيته من التنوع الكيفى.

ولابد من التمييز هنا بين الرغبة (والتى يمكن أن تكون نتيجة نزوة نفسية) والحاجة. فالرغبات التى تخص قضايا العمل تشير إلى حاجة اجتماعية. وفى هذا السياق تصبح الرغبة هى الحاجة . ومن الأمور المثيرة أيضًا تلك الرغبة التى تجرى على نقيض الحاجة:"أريد أن أفعل شيئًا، ولكننى لا يجب أن أفعله" .

ويجب أن يكون مصدر أفكار المشاهد الارتجالية- وخصوصًا إذ كنت تعمل مع فرق المسارح الشعبية- هو التقارير الصحفية وذلك لإثارة المناقشات الفكرية والسياسية. ويتيح هذا النظر للمشكلات الشخصية فى سياق أوسع من الواقع الاقتصادى

والسياسى والاجتماعى.

وفيما يلى مثال على هذا النوع من الارتجال (وهذا المثال يمكن أن يكون صامتًا أو ملفوظًا) : والقصة بعنوان "قرد سيىء التربية" وهى قصة حقيقية (وهناك من الوثائق ما يثبت ذلك) وهذه القصة مأخوذه من إحدى الصحف وهى طريقة اعتدناها فى مسرح أرينا لنثبت أن المسرح ليس مؤسسة منعزلة وأننا نستطيع أن نرتجل فى الموضوعات اليومية. وهدف هذا الارتجال ليس تغيير عناصر أساسية فى القصة، ولكن إدخال الحياة على الحقائق المجردة، الهدف أن نتجاوز الخبر ونعطى القصة وجهًا إنسانيًا. وتجرى القصة على النحو التالى :

خرج ضابط ذو رتبة رفيعة فى الجيش للتنزه ومعه زوجته الفاضلة وأبناءهما وخادمهم المخلص وقرروا التنزه فى حديقة الحيوان. فأخذوا يذرعون المكان جيئة وذهابًا أمام أقفاص الحيوانات، ووجوهم تعكس ما يرونه من حيوانات- الفيل، الأسد، التمساح، الحمار الوحشى، الجمل، وحيد القرن، الطيور إلى آخره .

ووصلوا إلى قفص القرد ووجدوا سعادة بالغة فى مشاهدته، وفجأة بدأت مسرحية مثيرة للغاية- فقد بدأ القرد بلا أدنى حياء فى الاستمناء بيده أمام أسرة الضابط الفاضلة. يالها من كارثة أخلاقية ! شعر الضابط بالخزى والحيرة ولكنه فى النهاية أخرج مسدسه وصوبه على القرد، وفى ثوان كان القرد قد فارق الحياة. وهاج بعض الحاضرين غضبًا وهاج بعضهم تصفيقًا وتهليلاً.

ووصل مدير الحديقة على صوت الطلقة. وشعر أن واجبه يحتم عليه الإبلاغ عن الضابط. ووصل رجل الشرطة فدون بيانات الضابط ورحلوا جميعًا .

وفى المحاكمة دافع النائب العام عن القرد وحقه الكامل فى التصرف وفقًا لغريزته وليس وفقًا لقوانين وعرف البشر.

وزعم الدفاع أن القرد اعتدى على حق الضابط فى التنزه مع أسرته فى ظهيرة أحد

أيام الأحد المشمسة ووجهة نظر الدفاع أن القرد لا تتوافر لديه مبادىء التربية الأساسية التى تؤهله للالتحاق بحديقة حيوان فى مدينة متحضرة لها ارتباطها القوى بالأعراف المسيحية. وأخذ الدفاع يعدد أسماًء عظيمة فى تاريخ هذه المدينة، أسماء علماء وأدباء وأعضاء فى أكاديميات وغيرهم بل إنه أخذ يعدد أنواعًا من الحيوان - وخاصة تلك المجلوبة من أراضى أخرى - يرى فيها نموذجًا للطبيعة المتحضرة - كالببغاء والنحام وغيرها .

وحكم القاضى ببراءة الضابط وضجت القاعة بتهليل وتصفيق الحاضرين، ولم يكتف القاضى بهذا بل حكم بمعاقبة القردة الآخرين فى حديقة الحيوان وتهمتهم أنهم لم يفعلوا شيئًا لإيقاف هذه الجريمة الشنعاء ، وبالتالى فهم شركاء فى الجريمة وهكذا صدر الحكم بمعاقبة القردة بدورة صارمة فى الأخلاق الفاضلة ثم تشديد العقاب على أيدى الأطباء البيطريين ذوى الخبرة فى عمليات الإخصاء.

وهكذا غادر الجميع قاعة المحكمة بابتسامة عريضة وضمير يقظ. يحيا العدل .

٢- الحجرة المظلمة

فى حجرة مظلمة إلى حد ما، يجلس ممثل وعيناه مغمضتين وبجواره مسجل. يبدأ ممثل آخر أو المخرج فى إعطائه إرشادات توضح أين هو من شارع معين، ويجب على الممثل أن يتخيل هذا الشارع ويصفه وصفًا دقيقًا، فيبدأ بالملامح العامة حتى يصل إلى الملابس التى يرتديها المارة ووجوههم، ويمكن للمخرج أن يأمر الممثل أن يدخل مثلاً مطعمًا ما - ويستمر الممثل فى حديثه فيضيف النادل والكراسى والزبائن. ثم يأمره بالجلوس ومحاولة سرقة حقيبة رجل بدين جالس فى طمأنينة يقرأ جريدته. ويأكل الممثل ويصف بدقة رائحة الطعام ومزاقه، ويذهب للمرحاض ويعود ليحاول سرقة الحقيبة ولكنه يفشل فيدفع حسابه ، ويهرب بسرعة للشارع خشية أن يتهم فى الجريمة التى فشل فيها. وحين ينتهى التمرين يسمع الممثل ما قاله ويحاول أن يستعيد مشاعره ، ويعيش مرة أخرى فى الحدث. وهذا التمرين الذى يعتمد على الخيال يهدف كسابقه إلى إطلاق

العنان لمشاعر الممثل.

٣- قصة واحدة ورواة عديدون

يبدأ أحد الممثلين قصة ويستكملها ثانى ثم ثالث وهكذا حتى تشترك فيها كل المجموعة . وفى نفس الوقت يمكن لمجموعة أخرى من الممثلين أن يمثلوا القصة التى تحكيها المجموعة الأولى.

٤- تغيير القصة

مسرحية تحكى قصة أى أنها تعيد سرد ما يحدث. ولكن المسرحية تتضمن أيضًا نفى ما يحدث. وعلى هذا يجب أن يعى الممثلون باحتمالات ما كان من الممكن أن يحدث (ولم يحدث) ويجب على الممثلين تمثيل هذه المشاهد التى لم تحدث. كيف كان من الممكن أن يكون زواج هاملت وأوفيليا ؟ كيف كان من الممكن أن تجرى الأمور لو تفهم عطيل موقف ديدامونا ؟ كيف كان من الممكن أن تصبح الأحوال لو تفهم أوديب أن الخطأ ليس خطأه ؟ ما الذى كان من الممكن أن يحدث لو أنهى علاقته بأمه كأصدقاء؟ ما الذى يمكن أن يحدث لو قررت حكومة ما تحرير الشعوب التى تستعمرها ؟ ما الذى يمكن أن يحدث لو أصبح الشعب البرازيلى سعيداً بالديكتاتورية؟ وهكذا .

الخيال ليس له حدود ومن المفيد دائمًا أن يعرف الممثل ما كان من الممكن أن يحدث.

٥- سطر واحد يردده عدة

يتفوه كل ممثل بكلمة واحدة من كلمات سطر ما (يحدد من قبل) مع تغيير مقام الصوت كما لو كان شخص واحد ينطقه. ولتسهيل التمرين، يمكن للشخص الأول أن يقرأ السطر بطريقته ثم يقلد الآخرون هذه الطريقة حيث ينطق كل واحد كلمة واحدة كل بدوره .

ألعاب إثارة التغيير العاطفى

إننا نتحدث فى المسرح دائمًا عن "الدخول فى جلد آخر". إنها حيلة لغوية فلا يستطيع أحد أن يدخل فى جلد آخر فليس هناك وجود حقيقى للشخصية الأدبية أو الشخصية الدرامية أو الدور، الشخص أو الفرد هو فقط الذى له وجود. ولكن الشخص فى داخل كل منا لا يمكن كشفه كليّة، فالشخص يتقلص أو يصبح شخصية إما باختيارنا أو نتيجة للقيود الاجتماعية. والشخصية هى إظهار لجانب واحد فقط من جوانب الشخص المحتملة . والشخصية الأدبية جانب آخر من جوانب الشخص، فالشخصية والشخصية الأدبية كلاهما ينبثقان من شخص واحد. ولكى يخلق الممثل الشخصية الأدبية عليه أن ينسى شخصيته (تلك التى تقلص شخصه) ، ويغوص فى أعماق الشخصية الأدبية التى يؤديها، يجب أن يبحث عن العنصر العاطفى وغيره مما يدخل فى تكوين هذه الشخصية، فالشخصية الأدبية ما هى إلا شخصية محتملة يؤديها الممثل على المسرح ثم يهجرها بعد انتهاء الدور .

ونحن نقترح التمارين والألعاب التالية لمساعدة الممثل على الغوص فى شخصه فى عمليه البحث عن العناصر التى تدخل فى تكوين الشخصية الأدبية .

١- كسر القهر

يحاول الممثل أن يتذكر لحظة فى حياته عانى فيها قهراً شديداً. وفيما يلى مثالين: ذهبت ممثلة سوداء كانت قد التحقت بجامعة نيويورك لزيارة أسرتها فى چورچيا فى جنوب الولايات المتحدة الامريكية. وچورچيا هذه من الولايات التى يصعب أن نتخيل مدى القهر الاجتماعى ضد السود فيها ، وكانت الفتاة قد اعتادت الحياة فى نيويورك حيث تقل حدة التمييز العنصرى ، وفى أحد أيام زيارتها لچورچيا، خرجت الفتاة مع عمتها لشراء أيس كريم وابتاعت الآيس كريم لكنها منعت من أن تأكله داخل الحانوت مع بقية الزبائن.. ماذا لو اختلط الأبيض بالأسود هنا .. كيف يمكن فصلهم فى النشاطات الاجتماعية الأخرى؟

وفى بيونس آريز دعى شاب لحفل ولكن رفاقه طلبوا منه أن يغادر الحفل بعد أن اكتشفوا أنه يهودى.

وهذا التمرين له ثلاث مراحل. ففى المرحلة الأولى يتم إعادة إنتاج الحدث كما هو دون حذف أو إضافه مع التبحر فى التفاصيل. وهكذا نجد بطلينا فى المثالين السابقين يحاولان المقاومة ولكن الشخصيات الأخرى فى المشهد يحولون بين هذه المحاولة والنجاح .

وفى المرحلة الثانية يرفض البطل القهر . إننا نعلم جميعًا أنه مهما ساد القهر ومهما كانت طبيعته، فإننا قادرون على التخلص منه. إن القهر يستمر لأن له سلطته على ضحاياه. فإذا أحبت البشرية الحرية اكثر من الحياة فلن يكون هناك قهراً . فماذا يمكن أن يحدث أكثر من إنهاء الحياة؟ إن القهر يستمر لأننا نميل إلى الخنوع وتقبل القهر فى سبيل أن تطول أعمارنا .

فى المرحلة الثانية أعيد المشهد ورفضت الفتاة السوداء القهر، وأصرت على تناول الآيس كريم فى نفس المكان مع البيض وفى الحال انصب عليها كل جهاز القهر، بل إن أسرتها نفسها كانت من معارضيها، قال أباها "لماذا تصرين على تناول الأيس كريم هنا وليس معنا فى البيت؟" وهمس صديقها "هيا تعالى معنا - حتى لا يصيبك سوء" لكن الفتاة رفضت أن تتحرك من مكانها وقررت ألا تتيح نفسها للقهر.

وتتكرر ذلك فى قصة بيونس آريز، فقد قرر الشاب ألا يغادر الحفل لا مع الباقين. لقد انتهى الحفل مبكراً عن موعده ولكن لم يكن هناك اضطهاد .

وفى المرحلة الثالثة يتبادل الممثلون الأدوار فيلعب كل واحد الدور المناقض لدوره . تلعب الفتاة السوداء دور الفتاة البيضاء التى منعتها من تناول الآيس كريم والعكس ، ويلعب الفتى اليهودى دور الشخص الذى كان أكثرهم إصراراً على مغادرته الحفل وهكذا.

وغالبًا ما تحدث أشياء مثيرة فى هذا التمرين فانظر مثلاً للفتى اليهودى يلعب دور مضطهدة أفضل من أى شخص آخر مما لعبوا هذا الدور، وذلك لأنه يعرف طبيعة هذا المتعصب أكثر من أى ممثل ممن لم يعانوا هذه الصورة من صور القهر. لقد لعب فتى كاثوليكى دور الفتى اليهودى ولعب الدور بحرارة تامة لكنه لم يبدى أى محاولة للعراك مع مضطهديه (وربما يقول الواحد أنه لعب الدور أفضل حتى من اليهودى نفسه) غير أن الفتى اليهودى قد اعتاد على مثل هذا القهر العنصرى ، ولذلك تكونت لديه مجموعة من ميكانيزمات الدفاع من بينها التهكم ولذلك كان لديه الرد جاهزاً حين ألقوا به خارج الحفل، فى حين أن دفاع الفتى الكاثوليكى غاب تمامًا إذ لم يكن مدركًا لما يحدث. وفى قصة الفتاة السوداء، لعب أحد السود دور صديقها وهدده العمدة بإطلاق الرصاص فهرب وفى المرحلة الثالثة لعب هذا الدور فتى أبيض ولم يهرب بل واجه العمدة، وحين سئل الفتى الأسود عن موقفه قال "إنك أبيض ولم تنس حتى فى سياق التمرين أنه لن يطلق الرصاص عليك ولكنه كان سيطلقه علىّ"

٢- اعتراف المضطهد

فى الغالب يكون البطل فى هذه التمرينات وصاحب أفضل دور هو الشخص الذى يكسر القهر، فهو الضحية التى نتعاطف معها وليس سبب العنف. ولذا نطلب من الممثل فى المرحلة الاخيرة من التمرين أن يتذكر لحظة فى حياته كان فيها مضطهِداً وليس مضطهَداً.

تمرينات الإحماء العاطفى

١- عاطفة مجردة

هذا التمرين يركز على عدم وجود دافع مادى- فالممثلون يؤدون تمرينات عاطفية خالصة. فى بداية التمرين، تسود صداقة حميمة بين الممثلين، فيبتسمون لبعضهم البعض ويظهرون سعادتهم لوجودهم معًا ، ويحاول كل منهم أن يرى محاسن الآخر . وحتى نتأكد من إثارة كل احتمال للدافعية فإننا نمنع استخدام الكلمات ونبيح فقط استخدام الأرقام - ٢٣، ٨ ، ١١٥ وهكذا . ثم يبدأون فى تنويع هذه المشاعر الودودة تنويعًا كميًا، فيبدأون برأى شديد الاعجاب وينتهون برأى قليل فى إعجابه. ثم يبلغون بهذا التنوع الكمى والكيفى حد الكراهية ثم يحملون هذه الكراهية لأقصى حدود العنف، والقاعدة الوحيدة التى تخالف هذا هى عدم تهديد سلامة الممثلين الجسدية، حتى لا يتركز اهتمام كل واحد على حماية جسده، إذ لابد أن يكرس الواحد كامل تركيزه على العاطفة. بعد ذلك وبالتدريج يبدأ كل واحد فى اكتشاف الجوانب المضيئة فى زملائه من جديد، وهكذا ينهون التمرين كما بدأوه فى انسجام تام- وخلال كل هذا لا يتحدثون بالكلمات مطلقًا ولكن بالحروف فقط.

٢- عاطفة مجردة مع حيوانات

تنويع على التمرين السابق ، يبدأ الممثلون من عاطفة ما لينتهون بالعاطفة المضادة ثم يعودون للعاطفة الأولى- ولكنهم هذه المرة لا يستخدمون أرقام ولكن يستخدمون ما يروق لهم من أصوات الحيوانات. وهذا التمرين يمكن تأديته بطريقتين :

(١) يؤدى الممثلون وكأنهم حيوانات ؛

(٢) يؤدى الممثلون وكأنهم نسخ إنسانية للحيوانات أى بدون التخلى عن خصائصهم الإنسانية.

ويمكن للممثلين جميعًا تقليد حيوان واحد أو يختار كل واحد منهم ما يروق له من حيوانات .

٣- عاطفة مجردة ، تقليد القائد

ينتظم الممثلون فى صفين متقابلين، وفى الوسط يقف رئيس الأربعة المقابلين له. يبدأ الرئيسان فى حوار غير مترابط عن أى موضوع ويستخدمان الكلمات والأرقام والأصوات . ويجب أن تكون العبارات بدون معنى . ويقلد الباقون كل الإشارات والحركات والانحناءات وتعبيرات الوجه لرئيسيهما. أما الرئيسان فعليهما التطرف فى عاطفتهما ثم العودة للهدوء والوضوح .

٤- حيوانات ونباتات فى مواقف عاطفية

تتخيل الممثلة أنها نخلة مثلاً على شاطىء ما فى أحد أيام الصيف. ويبدأ الطقس فى التغير فتهب عاصفة هوجاء حينئذ يغيم على بهجة الصيف الخوف من تحطم الشجرة واقتلاع الرياح لها (يمثل ممثلون آخرون دور الرياح) . وربما تتخيل الممثلة أنها أرنبة صغيرة تلعب مع إخوانها واخواتها، وتلمح الأرنبة ثعلب قادم فتختبىء حتى يغادر الثلعب المكان. أو تتخيل أنها سمكة تعوم فى سلام وفجأة تبتلع طعمًا .

ويجب أن يكون الصوت فى هذه التمرينات معبراً، فالإنسان يستخدم الكلمات والأفكار ليعبر عن مشاعره، أما الحيوان فإنه يستخدم الصوت فقط. واللغة هى التى تسبب الفقر الحسى للتعبير الذاتى للإنسان على الرغم من ثرائه الغير محدود. ويجب على الممثل أن يطلق العنان لثراء حسه الغير محدود مع عدم فقد قدرته على التعبير عن هذه الإحساسات لغويًا .

٥- طقس يتحول فيه كل واحد إلى حيوان

يؤدى الممثلون أى طقس- افتتاح بنك أو خطبة عمدة بعد توليه المسئولية أو عيد زواج أو غيرها- ويرتجلون هذا المشهد بحيث يكون صامتًا وملفوظًا، وخلال الطقس يتحول كل ممثل إلى حيوان ويستمر فى الطقس بنفس الأسلوب.

٦- إثارة الجوانب الكامنة فى أنفسنا

لابد من تكرار هذا التمرين عدة مرات بحيث تتنوع الجوانب الكامنة التى تثار. وينطلق هذا التمرين من مسلمة تقول بأننا قادرون على الشعور والتفكير والحضور بتنوع لا حدود له عما نحن عليه فى حياتنا اليومية. فقد لعب أحد الممثلين فى أرينا دور المضطهد فشعر بسعادة حقيقية وهو يؤدى هذا الدور وقد أفزعه هذا فلم يكن يتصور أبداً أنه يستطيع القيام بمثل هذه الاشياء القاسية وهكذا أدرك أن السلوك القويم يكون نتيجة للاختيار الحر الواعى وليس نتيجة لعدم القدرة على ارتكاب الخطأ. فقد يجسد الشخص سعادة فى تعذيب الآخرين لكنه لا يفعل ذلك لأنه اختار ألا يعذب أحد. لابد أن يعيد الإنسان اكتشاف نفسه فى وسط الاختيارات اللامحدودة، بدلاً من سلبيته فى قبول الأدوار التى يعتقد أنه لا يستطيع القيام بغيرها .

ليس هناك ما يصلح للإنسان محظور على أى إنسان. فنحن جميعًا نملك القدرة على أن نميل للخير أو الشر، للحب أو الكراهية، للشجاعة أو الجبن، لاشتهاء المغاير أو المماثل وهكذا. فنحن نصبح على ما نختاره. وهكذا تكون جريمة الفاشيين البرازيلين ليست أنهم يتركون الناس يموتون جوعًا بينما يحشون جيوبهم ، ولكن أنهم اختاروا هذا الطريق .

"آه ! لكم اتمنى أن أكون عاهرة!" هكذا تحدثت إحدى الممثلات حين اكتشفت التعددية اللامحدودة لكينونتها. إنها لاترغب فى جوب الشوارع ولكنها تريد ببساطة أن تشعر من خلال التمرين كل ما يمكن أن تشعره وتفكر فيه العاهرة وهو الدور الذى

"يكمن" داخلها كاحتمال "لم تختاره" وهكذا تكون فكرة التمرين هى إثارة الجوانب الكامنة فى كل منا ، وهى أفضل طريقة لفهم كل شىء يدخل فى تكوين الإنسان. إن الممثلة لا تريد أن تغير شخصيتها ، ولكنها تريد أن تجرب الاحتمالات وتجرب أيضًا تلك الشخصيات التى ربما تقوم بدورها. وأذكر ممثلاً اختار أن يكون مذلولاً خاضعًا وهو جانب غير ظاهر أبداً فى شخصيته، وأذكر آخراً اختار أن يكون من نوع نوزى باركر الذى يريد أن يعرف كل شىء فسيأل أسئلة لا مبرر لها فيسأل عما إذا كان الرجل والمرأة اللذين دخلا الفندق متزوجين أم لا ، ويسأل عمن أخرج هذه الرائحة الكريهة وهكذا- أى أنه يحشر رأسه فى كل شىء!

وحتى نشجع هذه الحرية المطلقة للتعبير ونثير كل الجوانب الكامنة فإن هذا التمرين يحتاج أن يخرج فى أسلوب سيريالى . حيث يصبح للشخصيات الحق فى اختيار المكان الذى هم فيه وتغييره أيضًا وبهذا يتحول الفضاء الواحد إلى مكانين. ونستطيع أيضًا حسب ما تمليه علينا الظروف أن ننتقل للنقيض فيخرج التمرين بأسلوب واقعى بحت.

الإحماء الفكرى

المسرح هو تصوير فكرى لصور الحياة الاجتماعية. ولذا لا يجب أن ينفصل الممثلون عن المجتمع ككل مهما كانت تقنياتهم متخصصة.

يعرض الممثل هنا صوراً للصراع بين قوى البراجوازية وقوى الطبقة العاملة المستفحلة. ويجب أن يعى الممثل بالطبيعة التقدمية لمهمته وخصائصها التربوية والقتالية ، فالمسرح فن وسلاح.

١- إهداء *

إعتاد مسرح آرينا أن يهدى عروضه لأشخاص أو أحداث بعينها- مثل رفيق راحل أو إضراب أو غيرها. وغالبًا ما تكون أهمية الشخص أو الحدث كافية لإثارة أفكار الفرد .

٢- قراءة الصحف

وفيه تقرأ الجريدة بصوت مرتفع وتناقش المقالات والأحداث السياسية والاجتماعية، يكشف الغمام عن الجريدة البرجوازية وتعرض المعلومات التى لم تتضمنها الجريدة عن طريق من تتوافر لديهم المعرفة .

---

* ربما تبدو هذه الفكرة الآن قديمة و/أو واضحة. وقد بدأت هذه العادة فى مسرح أرينا عندما أهدينا أحد عروضنا لهيلينى جواريبا وهى صديقة قتلتها قوات الشرطة. لقد ربطتنا جميعًا علاقات شخصية مع هيلينى ولهذا أهدينا لها ذلك العرض، لم نهديه لفكرة مجردة عن الحرية ولكن لفكرة مجسدة، شخص ضحى بحياته من أجل الحرية. وهذا الشكل من أشكال الإهداء أقواها فاعلية.

- استدعاء الأحداث التاريخية

الموازنة بين أحداث تاريخية والموقف القومى الحالى، مع التدقيق فى الاختيار.

- دروس

يمكن أن تشكل الدروس والشروح ، كشرح نظرية فرق القيمة ، مثيرات جيدة. يعتمد هذا على طبيعة المجموعة ووعيها بالأحداث التاريخية .

تمرينات الإعداد لعروض مسرح المنتدى وعروض المسارح الأخرى

١- التمثيل للأصم

هذا هو التمرين الأخير لتطوير ما أشرنا إليه من قبل بالتيار الخفى للممثل. وفى هذا التمرين يلتزم الممثل تمامًا بالعمل وإيقاعه، ويفكر فى كل السطور التى سيلقيها، محاولاً إخراج كل ما تحت السطح دون أن تصدر عنه كلمة واحدة أو صوت واحد. وحتى يتحقق هذا لابد أن يركز الممثل تركيزاً تامًا فيما يفعله. ويجب أن نتجنب تمامًا تحول النص إلى تمرين على التمثيل الصامت، فلا يجب أن تزيد حركة واحدة أو إشارة واحدة لتساعد الممثلين الآخرين على اكتشاف إلى أين وصل الحوار وإلى أين سيتجه- إنه تمرين ورشة عمل وليس لعبة. ولا شك فى ضرورة أن يعكس الممثل ما "تحت السطح" بكل صدق.

وحين يؤدى الممثلون هذا التمرين على النحو المطلوب فإن، النتائج تكون مدهشة. فقد يحدث مثلاً أن يدخل المشاهدون الحجرة خلال التدريب الصامت ثم ينخرطون فى النقاش بعده مباشرة، دون أقل شعور بغياب الحوار. فقد رأوا- فى حدود اهتماماتهم- شكلاً أو آخراً من المسرح.

ويلعب هذا التمرين دوراً هامًا فى تلك المسرحيات التى يتم إعدادها حسب "نظام الجوكر" * فهو يساعد على تحويل الأقنعه إلى أقنعه ستنسلافسكية والتأكد من أنها لن تتحول إلى كليشيهات أو رموز أو علامات .

---

* نظر كتابى

The Theatre of the Oppressed, London: Pluto Press, 1979.

٢- توقف ! فكر !

إننا لا نتوقف أبداً عن التفكير فأفكارنا فى حركة دائمة. والتواصل بين الممثل والمشاهد يتخذ مستويين: "على السطح" و"تحت السطح" والإنسان كما أوضحنا من قبل قادر على إرسال واستقبال أشياء تفوق بكثير ما يعى بها. فحين يحب شخصان أحدهما الآخر، فإنهما يعرفان ما سيقوله الآخر قبل أن يتفوه به. والعامل الذى يطلب من رئيسه رفع أجره يعرف مسبقًا إذا ما كان رئيس العمل سيوافق على رفع أجره أم لا. وهذا نوع من إدراك التيار الخفى. وبنفس الصورة، يتواصل الممثل مع مشاهده على مستوى الوعى بالكلمات والإشارات والحركات وغيرها، ولكنهما يتواصلان أيضًا على المستوى الخفى بواسطة الأفكار التى ينتجونها. وحين تكون أفكار الممثل غير متفقة مع أفعاله- بمعنى وجود تعارض بين ما فوق السطح وما تحت السطح- فإن المشاهد/ المستقبل يختبر ظاهرة مشابهة لظاهرة تداخل الموجات فى الإذاعة، فهو يستقبل رسالتين متناقضتين ، ومن المستحيل طبعًا تقبلهما معًا، فإذا كان الممثل اثناء التمثيل يفكر فى أى شيء ليس له علاقة بدوره فإن هذا الشيء سينتقل للمشاهد تمامًا كما ينتقل صوت الممثل.

وفى هذا التمرين ينادى الجوكر/ المخرج عند لحظة معينة·"توقف! فكر!" فيصبح على الممثلين جميعًا وفى آن واحد أن يتحدثوا بصوت خفيض فيطلقون العنان لمونولوج يعكس كل ما فى عقول شخصياتهم ويستمر الممثلون فى التعبير عن أفكار شخصياتهم فى مونولوج متصل حتى ينادى المخرج "استأنف" فيستأنف الممثلون مشهدهم من حيث تركوه دون توقف بين التمرين والمشهد. ويمكن أن يتكرر هذا التمرين أكثر من مرة حسب الضرورة.

إن أفكار الشخصيات لا تتوقف عن الحركة فى علاقاتها المباشرة مع ما يحدث على المسرح، لذا جاء هذا التمرين لكى يمنع الممثلين من السقوط فى برك المشاعر الراكدة كالحزن الثابت أو السعادة الثابتة أو أى حالة عاطفية لا تتميز بتيار جارى من الأفكار. ويمكن أن يساعد هذا التمرين أيضًا فى بناء مشهد حول الحدث الرئيسى.

طالما أن أفكار الشخصيات مرتبطة بالحدث الرئيسى . علاوة على أن هذا التمرين يساعد الممثل على إعداد نص ثانوى.

٣- استجواب

يجلس كل ممثل بدوره "فى قفص الاتهام" وتبدأ بقية المجموعة (فى أقنعة الشخصيات) فى استجوابة (فى قناع الشخصية) فيسألونه عن رأيه فى بقية الشخصيات ورأيه فى الاحداث ورأيه فى كل شىء ، إذ تستمر الاسئلة فتتناول كل شىء. وهذا التمرين يتخذ شكل المحاكمة .

تنويع

نفس التمرين ولكن يتم تأديته خلال المشهد. ففى أى لحظة وسط الأحداث يمكن استجواب الممثل حيث يتجمد المشهد ويجيب الممثل على الاسئلة ثم يستمر المشهد مباشرة من حيث توقف.

تنويع

نفس التنويع السابق ولكن المشهد لا يتوقف. يحاول الممثل الإجابة بقدر الإمكان مع استمرار المشهد.

٤- إعادة بناء الجريمة

يعرض الممثلون مشهداً أمام المجموعة. وحين يصل الممثل لنقطة يراها مهمة، يستدير للمشاهدين ويحدثهم مباشرة (فى دور الشخصية) مبرراً ما يفعله فى المشهد فيقول مثلاً "إننى أفعل هذا بسبب كذا وكذا" أو يقول "إننى أقول هذا لأننى شعرت بكذا وكذا من المشاعر".

وهذا التمرين يختلف عن تمرين برخت "مشهد الشارع" * إذ تتحدث الشخصية هنا بضمير المتكلم فتدافع عن سلوكها من وجهة ذاتية، نوعًا ما عن التعليق الموضوعى الهادىء باستخدام صيغة الغائب.

٥- تدريب تحليلى على الدافع

يصعب على الممثل فى الغالب أن يتحكم فى التركيب المعقد الكامل للدافع تمامًا مثلما يصعب على الرسام أن يستخدم كل ألوانه فى آن واحد.

وهذا التمرين عبارة عن تدريبات منفصلة على كل عنصر من عناصر الدافع، فيتم التدريب فى البداية على الرغبة ثم مضاد الرغبة وفى النهاية الرغبة السائدة. فمثلاً، أراد هاملت أن يقتل نفسه ولكنه أيضًا أراد أن يعيش. هنا، يتم التدريب فى البداية على الرغبة فى الانتحار بحيث تكون منفصلة تمامًا عن مكونات الدوافع الأخرى وبحيث تختفى تمامًا أية رغبة فى الحياة. ويستخدم هنا نفس النص مع اختلاف واحد وهو أن كل شىء موجه بهذه الرغبة المفردة. بعد ذلك يتدرب الممثل على نفس المشهد بتوظيف الرغبة فى الحياة وإخفاء أى رغبة فى الموت.

وفى النهاية يتم التدريب على الرغبة السائدة. وبهذا يتدرب الممثل على كل عنصر على حدة ثم يجمع هذه العناصر فى كل واحد ، وكلما أتقن الممثل الرغبة ومضاد الرغبة، كلما كان أكثر تفهمًا للرغبة السائدة.

٦- تدريب تحليلى على العاطفة

ينطبق ماذكرناه عن الدافع على العاطفة- إذ ليس هناك فى الواقع عاطفة خالصة ،

* انظر ص ١٢٩ فى كتاب .
"*Brecht on Theatre*", *trams. John Willett, Methuen 1964*

لاكراهية خالصة ولاحب خالص ولاغيرهما. ولكن الممثل يحتاج إلى اختبار هذه المشاعر الخالصة عند خلق الشخصية.

وفى هذا التمرين يتدرب الممثلون فى المشهد على عاطفة واحدة خالصة كنقطة بداية (والعاطفتين الأساسيتين هنا هما الحب والكراهية). يلعب الممثلون المشهد بتوظيف الكراهية فى البداية، حيث تخرج كل كلمة وكل حركة مغرقة فى العنف والكراهية. ثم يكررون هذا المشهد بتوظيف الحب. وفى النهاية واعتماداً على فهم الطبيعة الدقيقة للصراع كما أوضحها المشهدين السابقين يمكن اختيار أكثر الصفات ملائمة لكل مشهد كالاستعجال والعصبية واللامبالاة و الخوف والشجاعة والجبن والانحطاط وغيرها.

٧- تدريب تحليلى على الاسلوب

تنويع على التمرين السابق حيث يعرض الممثلون مشهداً ما بأساليب مختلفة- فيعرضونه على أنه سيرك، وميلودراما ومسرحية هزلية وكوميديا الموقف وعرض ثقافى وهكذا- ومن المحتمل أن ينتج عن هذا مادة جديدة أو باحتمالات مختلفة بغض النظر عن ملائمة الاسلوب أو الجنس الأدبى للمشهد من عدمه.

٨- الظروف المغايرة

وهدف هذا التمرين هو هز آلية الفعل ورد الفعل والتى تنتج عن معرفة الممثل المسبقة لما سيقوله وما سيسمعه وما سيفعله . لقد اعتاد الممثل أن يدخل على خشبة المسرح بتلقائية دون أدنى تفكير. وحتى نتجنب هذه الآلية نطلب من الممثل أن يؤدى المشهد فى ظروف مغايرة لما اعتاد ، فيلعب الممثل مثلاً مشهد العنف فى هدوء تام، أو ينقل الممثل نفس المعنى ولكن بكلمات أخرى، أو يتم تغيير المنظر، أو يعرض مشهد طبيعى بالكلمات فقط دون أدوات مسرحية، أو يتم حتى عرض مشهد من لوب دى فيجا (مثلاً) بأسلوب طبيعى للغاية أو العكس. والخلاصة أن هذا التمرين يمكن تطبيقه على المنظر أوالدافع أو النص نفسه.

٩- التوقف المصطنع

إن تكرار نفس الكلمات ونفس الحركات خلال البروفات والعروض قد يكون له تأثير كتأثير التنويم المغناطيسى على الممثل، حيث تبهت شيئًا فشيئًا قدرته على الإدراك والوعى بما يقوله وما يفعله فيخرجان بصورة ضعيفه. وتمرين التوقف المصطنع يمنع الممثل فى لحظة معينة من الحديث أو استكمال الحركة حيث يتوقف لخمس أو عشر ثوان أو اكثر. وهكذا يفقد الممثل الإعانة الآلية التى يمده بها الحدث والنص، ويصبح عليه أن يقفز أمام التأمين البنيوى للنص، وبهذا يتيقظ إحساسه ووعيه. ويتاح للممثل أن يقول أى شىء أو يفكر فى أى شىء خلال هذا التوقف .

١٠- استجواب ذاتى

تنويع على تقنية التوقف المصطنع، حيث يسأل الممثل نفسه فى فترة التوقف عما سمعه وما سيقوله وماسيفعله حيث يفكر فى الاحتمالات المختلفة. هكذا يختار الممثل من بين مجموعة من الاحتمالات والاختيارات مما يقلل احتمال الانجراف فى السلوك "الآلى" .

١١- التفكير فى المناقض

تنويع على التوقف المصطنع حيث يفكر الممثل فى فعل أو قول المناقض لما كان سيفعله أو سيقوله فى النص . وفى البروفات العادية يكون أمام الممثل عدة اختيارات؛ فقد يختار -فى سياق التفكير فى المناقض- ألا يتكلم بالمرة ، وقد يختار أن يتفوه بالمناقض أو قد يختار أن يدمج بين ما يقوله فعلاً وما يفكر فى قوله فى شكل جدل .

ويجب على الممثل فى سياق التدريب على التفكير فى المناقض (وهو تدريب أيضًا على الفعل المناقض) أن يفكر ويشعر بالنقيض المتطرف لما سيقوله بعدئذ ، وبهذا يتوافر للحدث والنص كل درجات التنويع الممكنة. فحين يتحدث روميو لجوليت

فيخبرها بحبه، لابد أن يكون قد شعر بضيق شديد قبل ذلك بدقائق حين كانت چوليت تستبقيه مما يعرض حياته للخطر. وقبل أن يقتل عطيل ديدمونه لابد أن يشعر برغبة هائلة فى تقبيلها .

١٢- *التدريب على الدور*

إن الاستماع المستمر لممثل آخر يقول نفس الكلمات له أيضًا تأثير تنويمى- فبعد أكثر من مرة لا يسمع الواحد ولا يفهم ما يقوله الآخر. وهذا التمرين عبارة عن توقف قبل الحديث يفكر فيه الممثل أو يردد فيه أو يلخص ما قاله محاوره توًا. وهو بهذا يدمج فعله مع أفعال الآخرين بحيث يتجنب الانعزال ، وينخرط فى البناء الصراعى العام.

١٣- *تزايد السرعة*

ويحمل هذا التمرين أيضًا اسم "ركلتين" وهو مأخوذ عن تمرين من كرة القدم البرازيلية؛ حيث لا يسمح للاعب بركل الكرة أكثر من مرتين، يكون بعدهما قد مرر الكرة لجاره. وليس مسموحًا أيضًا بتشبيت الكرة. وهذا التمرين مفيد على وجه الخصوص لممثلى"استديو الممثلين الستنسلافسكيين." حيث يتطرفون فى الذاتية ثم يتيحون للموضوعية أن تصبح واقعًا. وهذه هى العملية الحقيقية التى تحول الواقعية إلى تعبيرية، فهى تجسد الواقع من منظور شخص ما. وأحيانًا مثلاً يتوقف الممثل لقرون قبل أن يقول "صباح الخير". وهذا السيل من الموضوعية يعرقل بناء الحدث لأن كل ممثل يريد أن يضفى رؤيته الشخصية على الواقع. وفى تمرين السرعة هذا حيث يكون التمثيل سريعًا مع توافر الاتقاد فى الشعور ووضوح الأفكار بقدر الامكان، يصبح على الممثل أن يعمل بصورة تضمن للحدث تطوره بسرعة كبيرة.

١٤- توقف . إبدأ !

فى هذا التمرين يجرب كل واحد أفكاره بدون مناقشة . يقترح مثلاً أحد الممثلين طريقة لعرض المشهد، وفى الحال ينادى الچوكر "سكوت- اكشن!" وفى الحال يبدأ تجريب الفكرة. ولايسمح هنا برفض أية فكرة مهما كانت جامحة- إذ يتم فى الحال إثبات صلاحيتها من عدمه بالفعل وليس بالنقاش .

١٥- الشخصيات الخفية

يعرض المشهد بغياب واحد أو أكثر من المشاهدين، وبذلك يضطر الممثلون الآخرون إلى الانصات واستخدام خيالهم. فيتخيلون الحوار الذى لم يقال والحركات التى لم تؤدى. والغريب أن بعض الممثلين يحققون إدراك أوضح لزملائهم حينما يغيبون عن أنظارهم. والخوف أن يجمح خيال الممثلين لدرجة أنهم يضفون ظلال خيالهم على الممثلين حين يكونون متواجدين فعلاً بالمشهد، أى أنهم ينتهون بالعمل فى دنيا الخيال فى مقابل الواقعية. هؤلاء الممثلين لابد أن يفهمون أن جوهر "التمسرح" هو التفاعل.

١٦- قبل وبعد

هذا التمرين ببساطة عبارة عن محاولة ارتجال ما كان من الممكن أن يحدث قبل أن يصعد الممثل على المسرح وما يمكن أن يحدث بعد أن يغادر. وهدف هذا التمرين هو "إحماء" الممثلين قبل دخول المشهد وتحقيق تواصل المشهد.

١٧- تحويل الشعور

هذا التمرين آلى ومرهق لكن نتائجة جيدة وخصوصًا فى حالة وجود عقبات يتعذر تفسيرها فى عروض الممثلين. لقد ذكرت من قبل أن أحد الممثلين قد اعتاد على إخراج رعشة خوف مرعبة هائلة حينما يوجه مسدسه لرأسه فى لحظة يحدد فيها مصيره

وذكرت كذلك أن "ذاكرة الشعور" التى استرجعها الممثل هى التفكير فى فظاعة الدش البارد فى الشتاء. لقد قام الممثل بعملية تحويل للعاطفة استطاع من خلالها أن يتخطى عقبة عدم قدرته على الشعور باقتراب الموت. ومثل هذا نجده فى مثال الفتاة العذراء التى استخدمت شعورها بأحد أيام الصيف والذى قضته على شاطىء إيتابوان فى باهيا فى خلق شعور بتجربة لم تخضها من قبل. وهذه الامثلة ليس بها من الزيف شيئاً لأن الممثلين يشعرون ويعبرون عن عاطفة ما باستخدام عاطفة أخرى كنقطة بداية، فالماء البارد فى الشتاء له علاقة قريبة أو بعيدة بتهديد الموت، كما أن الآيس كريم فى يوم مشمس على الشاطىء له علاقة قريبة أو بعيدة بسعادة الحب.

١٨- الحركة البطيئة

تتدخل ذاتية الممثل بالضرورة فى تفسيره لجزء ما من العمل ، فهو ينظر لشخصيات هذا العمل وللعمل ككل من وجهة شخصية. ولذلك فإننا نقترح أن تؤدى البروفات الأولى بدون أن يعرف الممثلون أدوارهم. وعلى النقيض يجب أن يرى المخرج العمل فى كليته وبموضوعية. وهذا الصراع بين ذاتية الممثل وموضوعية المخرج غالباً ما يحبس على الممثل ثرائه الإبداعى. وقد يتطلب مشهداً ما سرعة معينة ولكن هذه السرعة تتعارض مع تطور الشخصية البطىء. وتمرين "الحركة البطيئة" يحل هذه المشكلة إذ يعطى الممثل الوقت والمساحة اللازمين ليحقق كل أفعاله وانتقالاته وحركاته التى يريدها ، وحين يحقق ذلك يكون من الأسهل تكثيف هذه الأفعال والانتقالات والحركات. وهذا التمرين لابد من أدائه بالتناوب مع تمرين السرعة .

١٩- البؤرة الحسية

تنويع على تمرين "الحركة البطيئة". يحاول الممثل جعل أحاسيسه متنبهة لكل المثيرات الخارجية، بحيث يدخل فى اتصال حسى وجسدى أو حتى جنسى مع العالم الخارجى. فهناك أناس يجتمعون على الفراش دون أدنى إحساس حسى بالحب. وعلى

النقيض، يجب على الممثل أن يكون قادراً على الإحساس ولو بمعادلة جبرية بمعنى أن يكون قادراً على تزيينها بالجمال الفني.

٢٠- الصوت الخفيض

أحيانًا يفقد الممثل بعضًا من يقظة تفكيره ومشاعره بسبب المجهود الذى يبذله فى إصدار صوت معين أو أداء حركة معينة أو تضخيم أسلوب تعبيرى ما (انظر مثلاً لمن يمثل أمام آلاف المشاهدين على مسرح مكشوف، تتجول حوله الكلاب والحيوانات الأخرى) وخفض الصوت يمكن أن يكون وسيلة جيدة فى استعادة قوة هذه الاحساسات، لأن الممثل سيضع كل تركيزه فى الجزء الذى يؤديه، دون تشتيت بعضًا منه فى القلق على قدرته الصوتية. وبهذا يسمع الممثل نفسه ويدرك على نحو أفضل ما يفعله .

٢١- مبالغة

يضخم الممثل كل شىء- المشاعر والحركات والصراعات وغيرها- أى أنه يتجاوز المعقول فى أداء العمل ، دون أن ينحرف عن جوهر العمل . والفكرة هنا ليست أن نحل شيئًا محل الآخر ، ولكن أن نضخم الأشياء. فحين تكره تبالغ فى كراهيتك، وحين تحب تضخم نواة حبك، وحين تبكى تضخم دمعك وهكذا. إن الحكيم، فى ضبطه للميكروسكوب، لايزيد درجة التعاظم درجة بدرجة، لكنه يبدأ بأعلى درجة ثم يهبط للدرجة المطلوبة. وبالمثل، يمكن أن نصل لدرجة الأداء المناسبة بعد المبالغة فى الأداء.

٢٢- بروفات الأسلوب الحر

الممثلون هنا أحرار يفعلون ما يحبون، فيغيرون نشاطهم ولغتهم وكل شىء يريدون تغييره. المحظور الوحيد أن يعرضوا أجسامهم وأجسام الآخرين للخطر. ويقوم هذاالتمرين على حقيقية أن نسبة كبيرة من الإبداع الفنى تكون منطقية.. ولكن ليس

كل الإبداع على الاطلاق. فهناك دائمًا الغير متوقع، هناك دائمًا ذلك الممثل الذى يترك نفسه للتيار، للاحساسات الغير منظمة والغير منطقية. وهذا التمرين يتيح ظهور اختيارات عديدة، إذ يستطيع الممثل الاعتماد على ذكائه وقوة ملاحظته فى التنبوء بما سيفعله زميله. وهذا التمرين كسابقه يمكن أن يشكل خطورة إن لم توضح قواعده من البداية.

٢٣- الاستطلاع

يؤدى ممثل واحد كل الأحداث ويقول كل السطور، ليس بصيغه الحاضر -هنا والآن- ولكن من خلال رؤيته للمستقبل "سوف أقول هذا وأفعل هذا ولكن ليس الآن". إننا نستطلع الطريق الذى سنمشى فيه فى البداية، إننا لا نفعل شيئآ سوى التعرف على ما سنفعله .

٢٤- كاريكاتور

هذا التمرين يمكن أداؤه بطريقتين : إما أن يقوم الممثل نفسه بعرض أدائه بصورة كاريكاتورية أو ينوب عنه ممثل آخر فى هذا. فقد ذكر بيرجسون أن الناس يضحكون على آليتهم وجمودهم، يضحكون عندما يفاجأون بكشف آلية سلوكهم. فإذا استطاع الممثل أن يرى من خلال الكاريكاتور مدى آلية أدائه، فلاشك أنه سيستطيع تعديله أو إستعادة حيويته.

٢٥- تبادل الشخصيات

من أجل فهم أفضل للشخصيات يتبادل الممثلون الأدوار فى البروفة (ومن الأفضل أن يتم هذا مع العلاقات المفردة- الزوج والزوجة، الأب والابن، العامل ورئيس العمل، وهكذا) ولا يحتاج الممثلون أن يحفظ كل منهم دور الآخر، ولكن يكفيهم فكرة عامة،

يكفيهم المحتوى التقريبى للدور.

٢٦- الحاجة فى مقابل الرغبة

غالبًا ما تكون "رغبة الشخصية" ما هى إلا تعبير فردى عن حاجة اجتماعية. فالحاجة الاجتماعية تتجسد وتتفرد فى نفسية شخص ما. فالمهم هو الدور الاجتماعى للشخصية وليس خصوصيتها. فرئيس الكنيسة "يريد" جاليليو أن يخضع لاتهامات المحكمة وقراراتها فقط لأنه رئيس الكنيسة. وقد قاد ثلاثة رؤساء هم كينيدى وجونسون ونيكسون حرب الإبادة العرقية ضد الأبطال الفيتناميين. هؤلاء الرؤساء يمثلون ثلاث تركيبات نفسية، بوظيفة اجتماعية واحدة، فثلاثتهم رؤساء لنظام يكره البشر. إن الشخصية "تؤمن" بالدور الذى يجب أن تؤديه كواجب. ولكن من المحتمل أيضًا أن يدخل الفرد فى صراع مع الضرورة الاجتماعية. وفى هذا التمرين، يحاول الممثل أن يشعر ويفهم ويوضح أن كل أحداثه محددة سلفًا من حيث علاقتها بما يستطيع أن "يرغب" فيه وما لا يستطيع أن "يرغب" فيه. إن هذا التمرين يقوم على التعارض بين "الرغبة" و "الواجب" بين ما "أريده أو أرغب" فيه وما "يجب" أن افعله.. إفعله وإن لم تكن ترغب فيه.

٢٧- إيقاع المشهد

يبتدع الممثلون فى سياق التدريب على النص إيقاعًا يشعرون أنه يناسب المشهد، ويؤدون المشهد بهذا الإيقاع، فإذا تغير موضوع المشهد فإنهم يغيرون هذا الإيقاع. وليس المقصود هنا تلحين النص أو غناءه ، ولكن إلقائه بإيقاع. إن هذا التمرين يساعد على توحيد المجموعة وتجميع "الذوات" (كل ممثل وذاتيته وكل دور وخصوصيته) فى بناء موضوعى.

٢٨- المسرح المقدس

يلعب الممثلون أحد المشاهد وكأنها قداسًا حيث يؤدونها بخشوع تام، ويصبح كل حدث بسيط ذو أهمية وجلال. وهذا التمرين هو الطرف المقابل لتمرين "بروفات الأسلوب الحر" بقواعده التى تحظر التدخل.

٢٩- تشابه

يرتجل الممثلون فى هذا التمرين مشهداً مشابهًا للمشهد الذى يؤدونه ، وذلك حتى يتيحون لخيالهم فرصة أكبر للانطلاق. فإذا كانوا مثلاً يؤدون مشهداً للقمع الفاشى الذى تمارسه الشرطة البرازيلية على الشعب، فليس هناك أفضل من أن يرتجلوا مشهداً عن القمع النازى لليهود، أو الحكم الولاسى ضد السود فى ألاباما.

مجموعة تك - توك

تهدف هذه الألعاب فى أساسها إلى تنمية سرعة خاطر الممثل وقدرته على الانتقال السريع من عاطفة لأخرى ومن شخصية لأخرى، فهذه الألعاب تزيد من مرونته العاطفية والعقلية والجسدية بالإضافة إلى زيادة وعيه وتركيزه. وكلما تعقدت الظروف التى يعمل فيها الممثل، كلما زاد إبداعه النهائى ثراءً. وتعد هذه المجموعة مهمة للغاية بالنسبة لتلك العروض التى تستخدم "نظام الچوكر" .

١- تك - توك فقط

يقف كل الممثلين فى مواجهة الحائط. يقرأ المخرج أو أحد الممثلين سطراً من النص ويعطى إرشادات عن أسلوب أداء المشهد- كأن يكون هناك سخرية غير ظاهرة أو حب مبالغ فيه وهكذا. وفى الحال يتجه الممثلون الذين يشتركون فى المشهد الذى يضم هذه الجملة إلى الأماكن التى يشغلونها فى العادة عند هذه الجملة من المشهد. وهكذا تكون هذه الجملة هى بداية مشهدهم ويكون الأسلوب المقترح هو أسلوب أدائه. وبعد بضع دقائق، يقرأ ممثل آخر جملة أخرى ويحدد أسلوب آخر. وفى الحال يتوقف المشهد الأول، ويبدأ المشهد الثانى، حيث يتجه الممثلون إلى الأماكن التى يشغلونها فى هذا المشهد وهكذا.

٢- تك - توك - تاج

نفس التمرين السابق، غير أن الممثلين الذين يؤدون المشهد الأول يستمرون فى أدائه خلال عرض المشهد الثانى. وأحيانًا يكون بعض ممثلى المشهد الأول لهم أدوار أيضًا فى المشهد الثانى ، وفى هذه الحالة ينتقل هؤلاء للمشهد الثانى، أما المشهد الأول فيُضاف إليه تمرين "الشخصيات الخفية" (كما سبق). وبعد بضع دقائق، يقرأ ممثل ثالث جملة ثالثة بفكرة ثالثة. وفى الحال يبدأ الممثلون المشتركون فى هذا المشهد فى أدائه بالأسلوب الذى حدده الممثل الثالث. ولا يتوقف خلال ذلك المشهد الأول أو الثانى

واللذين ربما يضاف لهما تمرين "الشخصيات الخفية". وهكذا يكون هناك ثلاثة مشاهد بثلاثة أساليب مختلفة. ويستمر التمرين حتى تصل المشاهد إلى خمسة وهو الحد الأقصى. وحين يصل أحد هذه المشاهد إلى نهايته، يستمر الممثلون مع المشهد الذى يليه؛ فإذا وصلوا لنهاية المشهد الأخير من المسرحية فإنهم يبدأون مرة أخرى مع المشهد الأول. وبمجرد أن يبدأ المشهد لا يتاح للممثلين الانتقال للمشهد التالى. ويجب أن يكون فى كل مشهد ممثل واحد على الأقل (وتلعب بقية الأدوار الشخصيات الخفية). وينتهى التمرين بوجود خمسة مشاهد تؤدى فى آن واحد.

٣- تك - توك - تاج - مع مسئولية فردية

لابد أن تكون جمل البداية هنا من مشاهد يكون الدور الرئيسى فيها لممثل واحد. وذلك حتى تتركز فعالية التمرين على ممثل واحد مما يزيد من عبء مسئوليته نحو التمرين.

٤- تك - توك - تاج - بنج - بونج

تزداد الصعوبة مع هذا التنويع. ففى التمرينات السابقة، كان الممثلون ينتقلون من مشهد لآخر دون الرجوع للخلف فى ترتيب المشاهد؛ أما هنا فإن الممثل الذى ليست له سطور أو أفعال فى المشهد الرئيسى- المشهد الأخير- فإنه يستطيع أن يرتد لمشهد يكون له فيه دور رئيسى. ويجب أن يكون الممثل متابعًا لكلا المشهدين فى خلال أدائه للمشهد الثانى. وهذا التمرين يمكن تشبيهه بتقدم وارتداد كرة البنج بونج فالممثلون يتقدمون ويرتدون فى المشاهد التى تعرض جميعًا فى ساحة واحدة. ويجب على الممثلين عند قفزهم من مشهد لآخر أن يتعمقوا فى الفكرة المقترحة لهذا المشهد حبًا كانت أو كراهية أو غيرها، وهكذا ينتهى الممثلون بخمسة مشاهد وخمسة أساليب لأدائها. ويجب أن تكون قفزات الممثلين سريعة ككرة البنج بونج.

ولزيادة التركيز فى هذا التمرين يمكن إضافة مقطوعة موسيقية ليست لها علاقة بما يجرى فى المشاهد.

٤ - مسرح المنتدى : الحقائق والشكوك

مازال مسرح المنتدى حدثًا غراً يحتاج للكثير من الأبحاث والتجارب حتى يصل لمرحلة النمو الكامل. ونحن الآن فى مرحلة مبكرة من هذا النمو إذ نستطلع ونكتشف ونمهد طرقًا جديدة للعمل فى هذا المجال.

وينطبق هذا بالتحديد على "عرض" مسرح المنتدى ففى أمريكا اللاتينية لم يحدث أن اشتركت فى أحد "العروض" فقد نظمت كل جلسات مسرح المنتدى جماعة مركزية خرج أفرادها من جذور اجتماعية واحدة ، ولهم أهداف واحدة وهى إيجاد حلول لمشكلات جدت عليهم. وقد حملتنى تجربتى فى أمريكا اللاتينية على صياغة نموذج لأمريكا اللاتينية أو على الأقل لتلك التجارب التى اشتركت فيها. ويحتم تطور مسرح المنتدى فى اتجاهات عديدة فى أوروبا أن نعيد التفكير فى كل أشكاله وبنياته وطرائقه وتقنياته ومراحله، بمعنى أن يوضع كل شىء مرة أخرى موضع السؤال.

ويستثنى فقط من عملية إعادة التقييم هذه مبادىء مسرح المقهورين لأنها ما يجعل مسرح المنتدى شكلاً من أشكال هذا المسرح- شكلاً يحول المشاهد إلى بطل للحدث المسرحى حتى يغير المجتمع نوعًا ما عن التسلية فقط بتحليله .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن فى ظل هذا النقاش الحيوى وفى ظل تجريب أشكال وأساليب عديدة ظهرت فى مسرح المنتدى هو : ما هى الحقائق والشكوك التى ظهرت فى مسرح المنتدى؟ و فيما يلى أناقش عشرين موضوعًا أظنها ستفيدنا فى هذا الخصوص.

عشرون نقطة أساسية

١- قهر أم اعتداء ؟

تعالوا معى نتخيل الموقف التالى : رجل فى حجرة يملؤها الغاز ولن تمر سوى بضع دقائق حتى تفيض روحه. لقد فتح منفذ الإعدام أنبوبة السيانيد وتركها فى الحجرة.. وفى مكان آخر يقف رجل آخر مربوط وعيناه معصوبة أمام كتيبة الإعدام ينتظر بين لحظة وأخرى أن يصيح القائد "اضرب" وتنطلق النيران.

هل يمكن أن نصيغ من هذه المعطيات مشهداً من مشاهد مسرح المنتدى؟ هل يمكن أن نجد بين المشاهدين- الممثلين من يصيح "قف" ويحل محل البطل ليعرض حلاً؟ لا أظن هذا.

من الواضح الجلى أن هذه الحالات حالات متطرفة. غير أنه غالبًا ما تعد الفرق منتديات تصور مثل تلك الحالات، حيث تكون الحبكة قد تطورت بما لا يدع مجالاً للاختيار، وبما لايدع مزيداً أمام أى شخص ليقوم به. والتأثير فى مثل تلك الحالات التى يقف فيها المشاهد منزوع السلاح أمام النموذج يكون سلبيًا فى جميع نواحيه. إن هذه الحالات تصور قدراً محتومًا أو استحالة متعذرة، والهدف فى مسرح المنتدى هو فتح أبواب للحرية وليس دفع الناس إلى حائط من الاستسلام.

يحضرنى مثلاً ذلك العرض الذى يصور فتاة تعرضت للاغتصاب على أيدى أربعة مسلحين ، وكان ذلك فى مترو الأنفاق فى منتصف الليل حين كانت تنتظر على رصيف خلا من الناس. من الواضح فى هذه الحالة أن الفتاة لا تستطيع أن تفعل شيئًا أكثر من الدفاع البدنى عن نفسها، ولذلك أكدت كل تدخلات المشاهدين- الممثلين عدم كفاءة النموذج، إذ إن الإحتمال الوحيد الواقعى هو حدوث الكارثة. ويحضرنى نموذج آخر لامرأة اعتدى عليها زوجها بالضرب، وكان ذلك بمنزلهما وبدون وجود أى شاهد؛ وعلى نفس هذا المنوال، ثلاثة رجال شرطة مسلحون يقبضون على رجل فى الشارع.

فى مثل هذه المواقف لا يكون بمقدور أى شخص، أو فى الغالب الأعم لا يكون بمقدور أى شخص، أن يصنع نهاية مختلفة. تستطيع الفتاة أن تجرى وتنادى على ناظر المحطة. وتستطيع المرأة أن تصرخ. ويستطيع الرجل أن يصيح طالبًا المساعدة. ولكن ماذا سيحدث حينئذ؟ لن تكسر الشخصيات الثلاثة القهر إلا إذا كانت تجيد الكارتيه أو المصارعة اليابانية، لأن هذه الحالات تصور اعتداءات جسدية خالصة وبالتالى لن تخرج الحلول عن مملكة الجسد.

إن هذه الحالات لا تصلح لعروض مسرح المنتدى لأنها لا تصور قهراً يستطيع الواحد أن يحاربه، ولكنها تصور اعتداء لا يستطيع الواحد أن يتهرب منه.

ولنكن أكثر وضوحًا فى تحديد المعنيين. إننا نستخدم كلمة "اعتداء" لنشير للمرحلة الأخيرة من "القهر" فالقهر ليس قاصراً على الظواهر الجسدية، التى تجد حلها فى ضوء الاعتبارات الجسدية. إن القهر غالبًا ما يكون له علاقة ببواطن المرء ودخائله، فضحية القهر تستطيع أن تحرر نفسها بسبل عديدة ، أما ضحية الاعتداء فتستطيع أن ترد الاعتداء بسبيل واحد فقط وهو القوة الجسدية.

وبالتالى يكون الحل الوحيد فى نموذج يصور اعتداءً هو الاستسلام لأن كل السبل المتاحة تعتمد فقط على قوة البدن والأنكى أن مثل هذه النماذج تصرف المشاهدين-الممثلين عن العرض.

والأفضل فى مثل تلك الحالات أن نعود للوراء قليلاً، ونعرض القصة فى خيوطها المبكرة، فى تلك الخيوط التى يستطيع معها المضطهد أن يختار واحداً من حلول عديدة (قبل أن تتخذ الخيوط سبيلها إلى الاعتداء) انظر مثلاً للفتاة التى تنتظر فى الانفاق وحدها فى منتصف الليل- ماذا جرى من الأحداث قبل أن تجد نفسها على الرصيف بمفردها؟ ولماذا كانت بمفردها؟ هل لم يكن بمقدورها أن تنتظر بالقرب من ناظر المحطة؟ هل لم يكن بمقدورها أن تصر على اصطحاب أحداً معها؟ أو لماذا لم تشتر علبة غاز مسيل للدموع من تلك المصممة لحقائب اليد؟ أو حتى لماذا لم تقض الليلة بالمكان الذى

كانت فيه؟

ونفس هذا نحتاجه فى قصة المرأة التى اعتدى عليها زوجها بالضرب ولم تكن بالقوة التى تمكنها من رد الاعتداء- لماذا لم تتركه قبل أن يتطور الأمر إلى الضرب؟ لماذا ظلت بالبيت هذه الليلة؟ ولماذا لم تدعو أحد للتدخل؟

وبالنسبة للرجل الذى قبضت عليه قوات الشرطة فإننا نحتاج أن نعرف الأخطاء التى ارتكبها واضطرب لها النظام حتى يقبضوا عليه، وما هى الاحتياطات التى كان من الواجب أن يتخذها؟

وصفوة ما تقدم أنه إذا كانت الطرق جميعا لا تقود إلى شىء وأن الموقف ينتهى بطريق مسدود فإن الدور الوحيد المتبقى للنظارة هو أن يشهدوا المأساة وحسب. لقد ذكر المخرج البولندى جروتفسكى فى إحدى المناسبات أن المشاهد لابد أن يكون شاهداً على الحدث ، ودلل على ذلك بمشهد كان له أجل التأثير عليه، والمشهد الراهب بوذى فى فيتنام يقدم نفسه قرباناً بحرق نعشه، ويمتزج صوت اللهب مع صوت النفس. يالها من صورة قوية تلائم تمامًا ذلك المسرح الذى يكون فيه المشاهد شاهداً. لكن المشاهد فى مسرح المقهورين يكون أبعد ما يكون عن مجرد شاهد؛ إذ يبذل، أو لابد أن يبذل، أقصاه حتى كبطل للحدث الدرامى. وبالتالى فإن هذه الصورة، صورة الراهب الذى أوشك على الموت، صورة الرجل الذى لا يمكن إنقاذه لا تصلح ولا تلائم التمرين على الحدث الواقعى ، وهو هدف كل أشكال مسرح المقهورين.

وحتى يتحول مشهد الراهب إلى عرض جيد من عروض مسرح المنتدى فإننا، نحتاج عرض تلك اللحظة التى أمسك فيها الراهب عود الثقاب بعد أن أغرق نفسه بالبنزين ولكنه لم يكن قد أشعله بعد، فى هذه اللحظة التى لم يكن فيها الحدث قد تقرر بعد يمكن أن يكون هناك منتدى رائعًا. ولكن حين تشتعل النار فى الجسد لا يكون أمامنا سوى أن نشاهد ونتحسر.

أذكر أيضًا كتابًا لطبيب يهودى يصف فيه الأعمال الوحشية التى تعرض لها اليهود على أيدى النازيين والقيود المستفحلة التى كانت مفروضة عليهم. وفى البداية فرض عليهم حمل نجمة داود- فقال البعض ولما لا إذا كنا نفخر بها؟ ثم حرمت عليهم بعض المهن كالطب والمحاماة- فقال البعض المهن كثيرة لا يهم الطب والمحاماة طالما أن ذلك يثلج صدر العدو. ثم فرض عليهم أن يقطنوا أحياء اليهود فقط. فى النهاية حظر عليهم التنقل إلا إلى معسكرات الاعتقال والموت. ولم يسأل الطبيب نفسه مطلقًا لماذا يفعل النازيون هذا. ولكنه سأل نفسه فقال : فى غرفة الغاز ليس هناك ما يمكن أن نفعله ولكن قبل ذلك هل كان هناك ما يمكن أن نفعله؟ هذا هو الموضوع الملائم لمسرح المنتدى- هل كان هناك ما يمكن أن نفعله؟ ومن كان من الممكن أن يقوم به؟ ولماذا لم يقم به كل واحد؟ وحين يتكرر هذا ماذا يمكن أن يفعل الواحد؟ (بالطبع هناك يهود عدة قاموا بأفعال إيجابية حينما أدركوا خطورة الموقف- أفعال تتراوح بين الهجرة والمقاومة المسلحة- على الرغم من أن هذا غالبًا ما تسقطه كتب التاريخ التى تصف هذه الفترة.)

وغايتى مما سبق أن أصل فأقول إن هناك إمكانية لإقامة مسرح المنتدى طالما أن هناك بدائل، أما فى حالة عدم وجود بدائل فإنه يصبح مسرحًا جبريًا .

٢- أسلوب النموذج

حين تكون مشكلة النموذج الرئيسية ملموسة فإن النموذج يميل فى عمومه إلى الواقعية الانتقائية، بل إننى أستطيع أن أقول إن معظم عروض المنتدى التى رأيتها قد خرجت بهذا الأسلوب. ولكن هذا ليس إجباريًا على الإطلاق .

والمهم أولاً وأخيراً وقبل كل شىء أن يكون مسرح المنتدى مسرحًا جيداً وأن يكون النموذج مصدراً للمتعة الجمالية بحيث يتمتع النظارة بمشاهدة النموذج ذى البناء الجيد قبل أن يبدأ المنتدى .

وما أفضله من وجهة نظرى الشخصية أن يتطور النموذج باستخدام مراحل مسرح الصورة المتنوعة وخاصة مجموعات التقنيات التى تؤدى إلى تشكيل "الطقس" الذى يجسد الموضوع الذى نتناوله وربما يكون هذا الطقس ثريًا ومسرحيًا ومثيراً كطقس عيد ميلاد الأم الذى أوردناه فيما سبق . وفيما يلى بعض العناصر المسرحية التى يمكن أن تساعد على "إخفاء المادية" أو "تجسيد" العلاقات بين الشخصيات.

وعلى نقيض الطقس الذى ذكرناه هناك طقوس أخرى لا تمت للتمسرح والإثارة بصلة. وخطورة العرض الفقير أن يقود المشاهد إلى المشاركة باللغة ويغريه بالمناقشة اللفظية للحلول الممكنة بدلاً من عرض حلوله بصورة مسرحية . ووجهة نظرى ألا تحاول فى مثل تلك الحالات أن تستخدم الطقس بصورته الحرفية. عليك أن تستعين بتقنيات مسرح الصورة الأخرى حتى تجسد الموضوع فى صورة مسرحية رمزية كانت أو سيريالية تزيد الموضوع ثراًء .

ولنضرب مثالاً على هذا المنحى بعرض قدمه مدرسى اللغة الفرنسية فى مؤتمرهم السنوى (ستراسبرج ١٩٧٩) وأخرجه ريتشارد مونود وجين بير رينجير. وكان المشهد يصور التفتيش الحكومى على المدرسين، ومثل هذا المشهد يحوى عنصراً طقسيًا فقيراً من وجهة النظر المسرحية. ولكن انظر للمشهد هنا، حيث نرى شخصين يجلسان على منضدة واحدة متجاورين. وبعد ذلك ماذا فعل المدرسون؟ لقد ظلوا ملتزمين بنص مثل هذه المشاهد ولكن إخراج المشهد كان أقرب لطقس الاعتراف. فقد ركع المدرس أمام كاهن الاعتراف، وكان الهدف من ذلك ليس مجرد إضافة حس مسرحى ولكن تأكيد أحد الجوانب الرئيسية للتفتيش- وهو الجانب الاعترافى ، التشابه بين علاقة المدرس بالمفتش والمتعبد بكاهن الاعتراف ، فالمفتش- كاهن الاعتراف يستطيع أن يغفر للمدرس- المتعبد أو يدينه . وهذا ما نسميه "الطقس الاستدلالى" .

وفى نفس العرض كان هناك طقس آخر على المنضدة وهو منح الدرجات. وقد عرض هذا الطقس أيضًا بأسلوب رمزى، فكان هناك هرم وعلى قمته الناظر ثم مدرسى الرياضيات (فى مرتبة عليا) وفى القاع، أى تحت المنضدة، بقية المدرسين الذين أخذوا

يرددون الدرجات والانتقادات التى أسرف الناظر فى توزيعها. وهذا مانسميه "الطقس الإستعارى".

وفى رأيى أن الأسلوب على قدر ضئيل من الأهمية إذ يتغير الأسلوب بما يلائم الطقس. وهناك ثلاثة أشكال طقسية محتملة:

(١) الطقس الواقعى .

(٢) الطقس الاستدلالى .

(٣) الطقس الاستعارى .

ولاينطبق هذا على الأسلوب فقط ولكن ينطبق أيضًا على الإخراج المسرحى- ويمكن أن أقول أيضًا على الكتابة المسرحية، ولكن ذلك سيقودنا لموضوع آخر وهو إذا ما كان عرض مسرح المنتدى تشيكوفى أم لا.

وفى برنامج تدريبى آخر، اقترحت مجموعة من المدرسين مشهداً بدا لنا فى البداية ذو إمكانات مسرحية فقيرة.

فهناك ممرضة شابة تناقش أربعة من زملائها فى محاولة لإقناعهم بتبنى موقفها فى الدفاع عن حقوق الممرضات ضد رئيستهم . ويرفضن واحدة تلو الأخرى متعللات بسبب أو آخر، فالأولى تريد أن تحتفظ بصورتها الحسنة و تتبتعد عن المشكلات، والثانية تعتبر التمريض دينًا، والثالثة تخشى أن تطالب بحقوقها فتفقد عملها، والرابعة تقول هذا الاتحاد، ذلك الاتحاد.. يبدو أنها لا تعرف كلمة سوى الاتحاد.

لقد آثرت الممثلات ، فى إخراج هذا المشهد ، التصوير الرمزى . فقد وضعت الممثلة الأولى حقيبة على رأسها واختبأت فى أظلم مكان بالحجرة ، وارتدت الممثلة الثانية ملابس راهبة ، وانهمكت الممثلة الثالثة فى تنظيف الأرضية وأغلقت الممثلة الرابعة أذنيها حتى لا تستطيع سماع ما يقال. وفى المشهد التالى، أجلست الرئيسة على كرسى على قمة منضدة ضخمة وبجوارها سكرتيرتين تحمياها من الممرضة الشابة التى ركعت على ركبتيها وهى تعرض طلبها. لقد تضمنت الصور هنا مغزى كان من السهل

الوصول إليه فى المناقشة، فى المنتدى.

٣- هل يجب أن تكون القضايا عاجلة ؟ وهل من الأفضل أن تكون بسيطة أم معقدة ؟

اقترحت علىّ إحدى تلميذاتى بسنزى أن أقدم عرضًا من مسرح المنتدى يصور مشكلتها، فقد ملت، كما ذكرت لى ، المنتديات العديدة التى تصور مشكلات عاجلة ملموسة من أجور وإضرابات وقهر المرأة والعمل بالمصانع ومعدلات الإنتاج وغيرها. ولذلك فهى تريد عرضًا يصور مشكلتها، ومشكلتها كما يلى : فهى صغيرة وتعيش وحدها فى شقة ضخمة حيث تزوج والديها بعد الانفصال وأقام كل منهما فى مكان آخر. وهى تريد بصورة أو بأخرى أن تقيم أسرة من جديد. لقد دعت بعضًا من أصدقائها أن يعيشون معها ووافق أحد أصدقائها وإحدى صديقاتها لكنهما لم يوفيان دور الأب والأم. فحين تريدهم معها تجدهم بالخارج، وحين تريد أن تكون وحدها تجدهم معها. وفى النهاية قررت الزواج ، وفكرت فى الزواج الأحادى لكنها فى نفس الوقت لم تكن ترغب فى هجر التعددية التى تمارسها حاليًا. لقد أرادت أن تجمع بين المتناقضات، أرادت أن تحصل على كل شىء فى وقت واحد.

ولم نعرض هذا المنتدى لأنها كانت تريد ولا تريد ، ككل شىء فى حياتها...

وفى وقت لاحق عرضت هذا الموضوع على فرقة أخرى، ويجب أن أذكر أن هذا العرض علمنى أشياء كثيرة عن الشباب الباريسى آنذاك، ويجب أيضًا أن أذكر أن عدم التحديد فى النموذج أدى إلى عدم التحديد فى المنتدى، فلم يلقى النموذج ضوءًا كافيًا على المشكلات وصور القهر ولذلك لم يكن المنتدى عميقًا رغم أنه كان مفعمًا بالحيوية من وجهة النظر المسرحية.

إن باريس بلد صريح يقدم الحلول الواضحة الملموسة العاجلة بقدر ما تكون المشكلة واضحة ملموسة عاجلة، فإذا كانت المشكلة غامضة جاء الحل مشوشًا- على ما أعتقد.

وعلى النقيض يمكن أن يكون غموض المشكلة ظاهرى فقط ويغرق المنتدى فى تحليل المشكلة بدلاً من تقديم الحلول.

٤- هل علينا أن نصل إلى حل أم لا؟

أعتقد أن تحقيق نقاش جيد أهم من الوصول إلى حل جيد. لأننى أرى أن الشىء الذى يغرى المشاهدين- الممثلين بدخول اللعبة هو النقاش وليس الحل الذى ربما ننجح وربما نفشل فى الوصول إليه .

وحتى حين يصل أحدنا إلى حل فإنه قد يكون جيداً من وجهة نظره، أو جيداً فى حدود النقاش، ولكنه لا يكون بالضرورة نافعًا أو صالحًا لكل المشاركين فى المنتدى.

وفى الغالب الأعم يتعلم الواحد منا أشياء مفيدة فى مناقشة المنتدى. يحضرنى مثلاً عرضًا عن صلاحيات المهن الطبية ويصور العرض شخصًا أصابه حادث فى الطريق فانتقل إلى المستشفى، وفى المستشفى يتعرض لكل أنواع الفحوص والتحاليل، فينتقل من حجرة لأخرى، ومن طاولة عمليات لأخرى ويعطيه القائمون عليه حبوب كثيرة وأحقان عديدة. كل هذا ولا يخبره أحد بما به .

قام المشاهدون- الممثلون بمحاولات عديدة على المسرح للحصول على معلومات وإجبار القائمين على الأمر بتفسير الموقف. حتى صعدت على المسرح امرأة من المشاهدين- الممثلين وكانت بضربة من ضربات الحظ ممرضة، وطلبت، فى دور البطل، أن توقع على استمارة مخالصة وأخبرتنا أن القانون الخاص بالمستشفيات الفرنسية يتيح للمريض مهما كانت حالته الصحية أن يغادر المستشفى إذا وقع على وثيقة يتحمل بمقتضاها مسئولية نفسه ويعفى المستشفى وأطبائها من المسئولية. إنها معلومة جديدة لم يكن أيًا منا أو من المشاهدين على علم بها وهى معلومة جيدة للمستقبل. ولكن قبل أن نعرف هذه الحقيقية كنا بالفعل قد اشتركنا بإيجابية فى محاولة الوصول لحل، فى محاولة الوصول لخطوات نخطوها إذا ما تعرضنا لنفس الموقف.

إن النقاش، وتصارع الأفكار، والجدل، والحجج والحجج المناقضة- كل هذا يثير ويحمس ويثرى ويعد النظارة للحدث فى الحياة الواقعية. وهكذا، حين لا يكون الحل هو أهم ما فى الأمر لا يكون النموذج عاجلاً، بمعنى أننا لا نكون فى حاجة إلى تطبيق معرفتنا فى الحال بعد مغادرة العرض .

وأحيانًا يكون دور المنتدى هو "العرض المسبق" لحل ما نطبقه بعد ذلك على الواقع كما هو وبمجرد أن نغادر العرض. انظر مثلاً لمنتدى يهدف إلى تشكيل وفد من سكان منطقة ما للتقدم بشكوى لدار البلدية أو المطالبة بحق أو آخر. فى مثل هذه الحالة لا تكون القضية ببساطة قضية إثارة نشاط ذاتى ولكن وضع خطة مفصلة ملموسة لحملة، وضع إستراتيجية أو تنظيم لحدث وشيك. من سيتولى الحديث؟ وأى حجج ستساق؟ وماذا يتوقعون من الطرف الآخر؟ وعلى هذا يصبح من المهم للغاية فى مثل تلك الحالات ألا نصل فقط إلى حل عام ولكن لخطة ملموسة مفصلة للحدث الذى سنقوم به.

٥- هل نحتاج إلى تصوير نموذج الحدث المستقبلى أم لا ؟

أعتقد أنه من الضرورى فى الحالة السابقة أن نصور نموذج الحدث المستقبلى، لأننا سنقوم بهذا الحدث فى الواقع فى المستقبل القريب. وهذا النوع من التصوير يلعب دور البروفة النهائية بالملابس بالنسبة للحدث الفعلى .

أعتقد أيضًا أن مثل هذا التصوير لعرض مسرح المنتدى يمكن أن يساعد على بلورة نتائج المنتدى المنتظر. إذ إن نقاش المنتدى لن يثبت بكامله فى ذاكرة المشاهد وبذلك يساعد هذا التصوير على تقديم ملخص لوجهات النظر.

غير أن هناك بعض الاعتبارات التى لابد من مراعاتها. فنموذج الحدث المستقبلى يمكن أن يكون مناسبًا لكل الحاضرين وفى هذه الحالة يكون مثيراً حيًا ونهائيًا للحدث الحقيقى ، وهو ما نسعى إليه. وعلى النقيض، يمكن أن يكون النموذج "تبشيرى" يتحدث عن أشياء لا يمكن بلوغها فى الواقع وهو ما يجب أن نتجنبه.

٦- النموذج أم النموذج المضاد ؟
الخطأ أم الشك ؟

ربما توحى كلمة "نموذج" بالطريق الذى يفضل اتباعه. وفى الواقع ليس لدى أدنى تردد فى أن أكرر أن عرض المنتدى لابد دائمًا أن يصور شكًا وليس يقينا، لابد أن يكون النموذج المضاد وليس النموذج، المضاد كى نناقشه وليس النموذج كى نتبعه .

وهناك كلمة أخرى يمكن لها فى بعض الحالات أن تؤثر على المشاهد (حين يكون التأثير المرغوب هو العكس تمامًا) وهذه الكلمة هى الخطأ. فإذا أخبرنا المشاهدين- الممثلين أن بطل "النموذج المضاد" قد ارتكب خطأ فإن هذا يعنى أننا نعتقد أنه قد انتحى منحًا خاطئًا. ولكننا نتحدث هنا عما يعتقده المشاهدون- الممثلون وليس عما نعتقده نحن . وبالتالى فإن الطريقة الصحيحة للتعبير عن هذه الفكرة هى أن نقول إن لدينا "شكوكًا" فى الطريقة التى تصرف بها البطل المضطهد.

٧- سلوك الجوكر

فى لقاء مسرح المقهورين ١٩٧٩ الذى استمر لاسبوعين (La Ouinzaine du Théâtre de L'Opprimé ou Théâtre Présent) كانت هناك فرصة لمراقبة على الأقل عشرة نماذج للجوكر ولكلٍ شخصيته المتفردة وسلوكه المختلف أمام المشاهد. غير أننى ، من خلال مراقبتى للنماذج العشرة ، أستطيع أن أقول إن هناك قواعد تكاد تكون إجبارية للجوكر وهى كما يلى :

١- لابد أن يتجنب الجوكر كل الأحداث التى يمكن أن تتلاعب بمشاعر المشاهد. فلا يقرر أى نتيجة إلا إذا كانت صحيحة فى ذاتها. ويجب أن يضع كل الحلول الممكنة موضع النقاش. أى أن صيغة هذه الحلول يجب أن تكون استفهامية وليست تقريرية بحيث يستطيع المشاهد أن يجيب فيقول "نعم" أو "لا"، "لقد إخترت هذا وليس ذاك" بدلاً من أن يقحم تفسيره الشخصى للأحداث على

المشاهدين .

٢- إن الچوكر لا يقرر شيئًا من نفسه. إنه يعدد قواعد اللعبة لكنه يذكر من البداية أن هناك حرية غير منقوصة فى تعديل هذه القواعد إذا ما تطلب الموضوع ذلك.

٣- يجب على الچوكر أن يرد الشكوك دائمًا إلى المشاهد لأن المشاهد هو الذى يصنع القرار، فيسأل مثلاً إذا ما كان حلاً ما صالحًا أم لا، خطأ أم صواب وهكذا .

وهذا المبدأ يعتمد فى معظمه على مدى تفاعل المشاهدين- الممثلين. ففى الغالب، ينادى أحد المشاهدين-الممثلين "قف" قبل أن ينهى الآخر تدخله. وعلى الچوكر فى هذه الحالة أن يكون لبقًا فى إقناع المشاهدين-الممثلين الذين يريدون التدخل بالتحلى بالصبر، وفى نفس الوقت يحاول أن يفهم ما يريده هؤلاء المشاهدين-الممثلين فربما يكونون قد فهموا هذا التدخل ويريدون الانتقال لغيره. وهناك موقف دقيق آخر لابد أن يكون الچوكر قادراً على إحالته للمشاهد وهو تقييم مدى نجاح المشاهد الممثل/البطل. وعند نجاح أحد المشاهدين-الممثلين (وعندئذ فقط) يمكن لأى واحد من المشاهدين-الممثلين أن يحل محل أى واحد من المضطهدين. وهذا القرار مرة أخرى هو قرار المشاهد.

٤- يجب أن ينبه الچوكر المشاهدين لتجنب الحلول "الخيالية". ويستطيع الچوكر أن يتدخل فى حدث المشاهد الممثل/البطل إذا وجده خياليًا ولكنه هنا لا يقرر إذا ما كان الحدث خياليًا أم لا ولكنه بالأحرى يطلب من المشاهد أن يصل إلى قرار بشأن هذا الحدث .

أذكر مثلاً أننا قدمنا مشهداً عن نقابة المحامين. وعند نقطة معينة، صعد أحد المشاهدين-الممثلين (وكان قاضيًا) إلى المسرح. وكان الحل الذى اقترحه هو تضليل المحكمة "بتدمير" كل المستندات التى تدين المتهم الذى قبض عليه ويداه مخضلتين بالدماء. وناديت "قف"- فقد كنت أنا الچوكر- "إنه حل

خيالى!" ولكن المشاهدين والذين كان معظم من القضاة والمحامين اعترضوا على رأيى فقد رأوا أن هذا الحل ليس خياليًا فهم أنفسهم مقتنعون به وهو فى نظرهم الحل الوحيد- بل والأكثر من هذا، أن ذلك الحل هو بالضبط ما فعلوه من أسبوعين أو ثلاثة فى ظروف مشابهة فى إحدى محاكم باريس. لقد كان هذا الحل بالنسبة لى خياليًا، أما بالنسبة لهم فقد كان واقعيًا وممكنًا- إذ كانوا جميعًا متورطون فيه شخصيًا. وفى الحال، اتخذت خطوة للوراء وتركت المشهد يستمر.

وأحيانًا تكون الحلول المقترحة فى الطرف المقابل للحل الخيالى. إذ تكون حلولاً قاصرة. وفى هذه الحالة، يجب على الچوكر أن يستحث المشاهدين-الممثلين على إيجاد حلول أكثر فعالية. إن الحل الخيالى يكون خادعًا ولكن الحل القاصر يكون مشتتًا.

غير أننا يجب أن ننتبه إلى أن نداء المشاهد بأن هذا الحل أو غيره خياليًا، أو أن هذا الحل أو غيره ممكنًا، يكون بداية التحفيز الذاتى بالنسبة للمشاهدين، يكون مثيراً يتطلب إستجابة بحدث فعلى.

٥-يعد الوضع الجسمانى للچوكر ذو أهمية بالغة. فالبعض يستهويه الاختلاط بالمشاهدين والجلوس بينهم ولكن هذا يشتت التركيز تمامًا. والبعض ينقل بسليقته شكوكه وتردده وخجله للمشاهد. إن كل ما يحدث على المسرح من صور تنتجها الأجسام والأشياء على درجة أو أخرى من الأهمية. فإذا كان الچوكر على المسرح مرهقًا مضطربًا فإنه ينقل صورة مضطربة مضللة للمشاهد. ولكن تنبه- لا تعنى الديناميكية أن تسعى إلى التأثير على النتائج .

٦- وفى النهاية يجب أن يكون الچوكر كما ذكرت من قبل سقراطيًا فى حواره حيث يساعد المشاهدين على جمع شتات أفكارهم وإعداد أحداثهم عن طريق طرح

الأسئلة وإثارة الشكوك؛ أى أنه يستخدم الطريقة التسآلية التى يكون فيها دوره هو دور القابلة إذ لابد أن يساعد الجوكر فى ميلاد كل الأفكار والأحداث. فالطريقة التسآلية هنا لاتثير العقل فقط، ولكنها تثير العقل والجسد معًا .

٨- تمسرح أم أفكار؟

وبالإضافة لسلوك الجوكر، هناك سلوك الحدث نفسه. فهل يجب أن يكون عرض المنتدى مسرحيًا فى جوهره؟ هل يجب أن يسعى الواحد لإنتاج حدث جيد من الوجهة المسرحية، حتى بعد عرض النموذج المضاد، أم أن عليه فقط أن يثير الأفكار والنقاش والأحداث؟

أعتقد أن هذا يعتمد على أهداف العرض وظروفه، ويعتمد أيضًا على عدد المشاركين وعلى المعطيات المادية كالمكان والموضوع وطبيعة خشبة المسرح وغيرها.

إن المسرح فى حالاته الطبيعية يميل فى الغالب الأعم ميلاً محتومًا للتمسرح؛ بل إننى أعرف فرقة قد أدخلت عناصر العرض المسرحى فى المنتدى فكان هناك مثلاً جرس كذلك الذى نجده فى مباريات الملاكمة ليعلن عن بدء وانتهاء تدخل المشاهد-الممثل. وكانت هناك فرقة تحد من مدة تدخل المشاهد-الممثل حتى تجبره على التفكير السريع (وأيضًا كى تحقق بعض التأثيرات الدرامية الناتجة عن "الإيقاع"). وفى النهاية، أعتقد أن العدد الضخم للمشاهدين- كما حدث فى بورتو وستوكهولم (١٠٠٠مشاهد) وفى سانت أركانجلو دى روماجنا (٣٠٠٠مشاهد)- يجعل الطبيعة المسرحية للعرض محتومة لدرجة كبيرة. وفى هذه الحالة الثانية يزيد عدد الإظهاريين أقصى زيادة- حيث يميل المشاهدون- الممثلون إلى تحويل العرض إلى محاكاة ساخرة وهزلية. وكل هذه الحالات المتطرفة يجب تجنبها... ولكننى لازلت أثق فى قوة المنتدى كمثير ومحفز حتى فى هذه الحالات.

ولكن عند التعامل مع مجموعة صغيرة من المشاهدين، جماعة صغيرة من المتحفزين فإن الأفكار تصبح ذات اليد العليا ويصبح البحث عن الحلول أكثر إثماراً، وخاصة إذا كان المنتدى سيتبعه حدث حقيقى.

٩- الإخراج المسرحى

غالبًا ما تكون الفرق التى تقدم مسرح المنتدى فرقًا فقيرة ذات موارد مادية محدودة ولذلك فإن الإعداد المسرحى يقتصر فى عمومه على المناضد والكراسى ولا شىء آخر، ويجب أن يؤخذ هذا على أنه شرط وليس اختيار. والصورة المثالية للإعداد المسرحى فى مسرح المنتدى أن يكون واضحًا بقدر الإمكان ومعقداً فى أضيق الحدود. ونفس هذا الشىء ينطبق على الملابس. فلابد أن تكون الشخصية مميزة بالملابس التى ترتديها والأشياء التى تستخدمها فغالبًا ما ينعكس القهر على هذه الملابس وتلك الأشياء ولذلك يجب أن تكون الملابس والأشياء حقيقية ومشحونة بالمعانى الواضحة المثيرة. فكلما زادت العناية بجماليات العرض، كلما زادت إثارته وكلما زاد تفاعل المشاهدين. فكم رائعًا أن نرى المشاهد-الممثل يصعد على المسرح ويرتدى ملابس الشخصية قبل أن يبدأ فى التمثيل! هكذا يشعر المشاهد-الممثل بالحماية، يشعر بأنه شخصية درامية (دون أن يتوقف شعوره بأنه شخص) فالمشاهدون-الممثلون فى ملابس الشخصيات يكونون أكثر حرية وأكثر إبداعًا.

وينطبق هذا أيضًا على عناصر الإخراج المسرحى الأخرى. فالنموذج المضاد عرض مسرحى تمامًا كأى عرض مسرحى آخر باختلاف واحد وهو أنه ليس إنجيلى فلا به رسالة ولا به كلمات الحكمة، كل ما به شكوك وقلاقل تثير فى المشاهدين الرغبة فى إصدار الأحكام والقيام بفعل. وربما يكون هذا هو السبب فى وجوب الإكثار من الموسيقى فى حالة إمكانية استخدامها. وإذا كنا نستخدم الرقص فعلينا أن نكثر منه بقدر الإمكان. وإذا كنا نستخدم الألوان فلماذا نحصر أنفسنا فى الأبيض والأسود؟

وهناك شىء آخر مهم- وهو الحركات على المسرح. فكل حركة من حركات أى ممثل على درجة ما من الأهمية. إن أعمال خشبة المسرح والأسلوب الأدائى للممثل يمنحان الحركة تلك الصور الديناميكية التى تنقل المعنى. ولايمكن أن تكون الحركة إجبارية إذ لابد أن تكون ذات معنى، فالمسافة بين شخصين لا تقاس بالسنتيمتر والمتر ولكن تقاس بما تنقله من أفكار . ففى إحدى عروض المنتدى فى ريو دى جانيرو كان هناك شابًا يحب الموسيقى والرقص ومع ذلك لم يمارس أيًا منهما على المسرح وهكذا انتقلت فكرة أنه يحب الموسيقى والرقص للمشاهدين-الممثلين لفظيًا وليس "جماليًا". بالإضافة إلى أن هذا لم يكن عنصراً أساسيًا من عناصر المشكلة. وفى العرض الثانى للنموذج حين استخدمت الموسيقى والرقص وجدنا أن المشاهدين-الممثلين أكثر تحفزاً ومشاركة وحماسًا.

١٠- وظيفة الإحماء

كان هناك فى كل الندوات التى اشتركت بها عنصر الإحماء وكان الإحماء فى عمومه يتم بطريقتين:

١- يتحدث الجوكر لمدة عشر أو خمسة عشر دقيقة عن مسرح المقهورين، يحكى فيها عن تجارب لعروض المنتدى والمسرح المتخفى ويذكر قواعد اللعبة التالية.

وبعد ذلك يقترح الجوكر بعض التمرينات تبدأ بأسهلها، وأقلها تطلبًا للمهارة، وإثارة للمقاومة. ففى مصر، تطلبت تمارين اللمس مقاومة كبيرة جداً، وحدث نقيض ذلك تمامًا فى باريس مع القضاة. إذ إن صعوبة التمرين وسهولته تعتمد على الثقافة والبلد والمنطقة واللحظة.

وبعد التمرينات، ننتقل لمسرح الصورة. وهنا يبدأ المشاهدون-الممثلون فى اقتراح موضوعات الصور والعمل بأسلوب جمالى .

وفى النهاية، تعرض الفرقة النموذج المضاد وهى نقطة بداية المنتدى .

٢- لقد استخدمت فى الماضى ورأيت آخرين يستخدمون خطوات أخرى أقل فعالية، حيث يبدأون مباشرة بالتمرينات ثم يتبعونها بالشرح. ولاحظت فى هذه الحالات أن جزءاً من المشاهدين يشعرون بأن هذه التمرينات مفروضة عليهم ولذا تكون ردود فعلهم سلبية. ولكن حين نبدأ بالشرح، فإن الجوكر فى الغالب الأعم ينتهى باستمالة المشاهدين وكسب إذعانهم وثقتهم.

وهذا يعنى أن الإحماء لا غنى عنه إطلاقًا. فهو يعد المشاهدين- الممثلين للحدث، ويحثهم على المشاركة فيه وعلى أية حال يكون الإعداد الأفضل والحث الأقوى نتيجة للموضوع أو العرض نفسه. ولدينا مثال رائع من هت تروجان بآرد وهى فرقة بلچيكية من أنتويرب. فقد قدمت هذه الفرقة عرض "زعيمة فى العمل، عبدة فى البيت" فى مئات المدن البلچيكية والهولندية (باللغة الفلمنكية) دون أن تسبق العرض بأية إحماء. فقد كانوا فقط يشرحون ما سيحدث ومع ذلك كان العرض مؤثراً ومثيراً للغاية حتى أن كل المشاهدين-الممثلين أرادو الاشتراك.

١١- وظيفة الممثل

يتطلب مسرح المنتدى أسلوبًا أدائيًا غير تقليدى . ففى بعض الدول الأفريقية يقيسون موهبة المغنى بمدى قدرته على جذب المستمعين للغناء معه. وهذا ما يجب أن يحدث مع ممثلى المنتدى الموهوبين، فلا يجب أن نلمح فى عروضهم أقل أثر للتمركز حول الذات المعروف فى عروض المسارح المغلقة، لأن عرض النموذج المضاد يجب، على النقيض من ذلك، أن يعبر فى أساسه عن شك، بمعنى أن كل حدث يجب أن يتضمن نفيه، كل عبارة يجب أن تترك احتمالاً بنقيض ما قيل، كل "نعم" تفتح بابًا لتخيل "لا" أو "ربما".

وخلال المنتدى الأصلى يجب أن يكون الممثلون جدليون للغاية. ولكن حين يتخذون موقف الضد أمام المشاهد-الممثل/البطل، يجب أن يكونوا صادقين فيوضحون أن القهر ليس من السهل إنهاؤه. لابد أن يوضحوا الصعوبات التى ستظهر مع الاحتفاظ بأسلوب يشجع المشاهد-الممثل على إنهاء القهر. وهذا يعنى أن عليهم إثارة مواقف وأساليب جديدة فى المشاهد-الممثل بينما يقدمون كل عبارة ونقيضها وكل حدث ونقيضه. إنهم يعوقون محاولة إنهاء القهر وفى نفس الوقت يحمسون المشاهد-الممثل على دحضه .

فإذا كان الممثل صارمًا تمامًا ، فإن ذلك قد يثبط المشاهدين- الممثلين بل الأسوأ أن يحجمهم تمامًا عن المشاركة. أما إذا كان الممثل متساهلاً تشعر معه بإمكانية الخطأ، مع عدم وجود حجج مضادة أو أحداث مضادة، فإن ذلك يمكن أن يضلل المشاهدين-الممثلين فيعتقدون أن المشكلة التى تعرضها المسرحية أيسر مما ظنوا.

ففى برلين فى هشيل دير كنست، صور أحد المنتديات شابًا يحاول إقناع أسرته بمنحه مبلغًا ماليًا كل شهر، ولكى ينجح فى إقناعهم كان عليه أن يمر بطقوس لا تنتهى: لقاءات وحوارت أسرية وأحاديث عن الحرب وعن الماضى وعن أعضاء الأسرة الذين اختفوا وغيرها . وكان الممثلون متحمسون للغاية فكانوا ينهالون على كل مشاهد-ممثل يصعد للمسرح بوابل من الحجج، حتى أن المشاهدين انتهوا بالصياح وأيديهم متشابكة "قف. إنه خيال" فليس هناك أسرة على هذا القدر من السخط والارهاب .

ومرة أخرى أؤكد على ضرورة أن يكون الممثلين جدليين، لابد أن يعرف الممثلون كيف يمنحون ويأخذون، كيف يجذبون للخلف ويدفعون للأمام، كيف يصبحون مبدعون. لابد ألا يشعرون بالخوف (الذى يشعره دائمًا الممثلون المحترفون) من ترك مكانهم.. من الاعتزال. فالساحر العظيم ليس فقط من يعرف كيف يؤدى الألعاب السحرية ولكن من يعرف أيضًا كيف يعلمها . ولاعب الكرة العظيم لن يفقد مكانته إذا علم آخراً كيف يستخدم كلا قدميه فى اللعب .

إن الواحد منا يتعلم بتعليم الآخرين. فالتعليم عملية انتقالية وإلا لا يكون تعليمًا.

١٢- المشهد المتكرر

بعد عرض النموذج وبدء المنتدى يكون هناك فى العادة عدة أفراد من المشاهدين-الممثلين يريدون الخروج، واحد تلو الآخر، لإنهاء القهر. وهذا يعنى أن نفس المشهد سيتكرر عدة مرات. والأمر الوحيد الذى يجب أن نحذره هنا هو ترك العرض (مهما كان بناؤه جيداً) ليصبح رتيبًا. ولذلك أنصح بأن يزيد الممثلون الإيقاع فى كل مرة يكررون فيها العرض حتى يتجنبوا إعادة نفس المشهد بالضبط عدة مرات، أو أى عدد من المرات أكثر من اللازم. لأن التكرار المفرط يمكن أن يقلل من متعة المشاهدين وحماسهم وإبداعهم.

١٣- العالم الكبير والعالم الصغير

يجب أن يسود التناغم بين الممثلين فى المنتدى الجيد ويكون كل منهم مستعداً لكل الاحتمالات، فقد يحدث أن يكون الحل الذى يقترحه أحد المشاهدين-الممثلين غير قابل للتحقيق فى عالم النموذج-المضاد الصغير. وحتى نجد الحل لابد أن نبحث فى مكان آخر، ولكن كيف؟ فى تورين كان هناك عرض يصور شاب وفتاة متزوجين يبحثان عن منزل، وسألهم المؤجر عن أوراق إثبات الشخصية وأجورهم ومصادرها وهكذا. ثم أتى رجل يريد أن يستأجر نفس الشقة كمكان يجتمع فيه مع عشيقته. وكان بإمكان هذا الرجل أن يقيم فى فندق لكنه فضل رفاهية الشقة. ويقرر المؤجر أن يؤجر الشقة لهذا الرجل نظراً لحالته المادية المتيسرة بدلاً من تأجيرها للزوج الشاب الذى يحتاجها فعلاً. فما الحل؟ دخل الشاب والفتاة الشقة واحتلاها وكيف تصرف المؤجر ؟ استدعى الشرطة.

غير أن النموذج المضاد لم يتضمن مشهداً مع الشرطة. فقد أدار المؤجر قرص التليفون برقم ما، وفى الحال أجابه ممثل من خارج خشبة المسرح ارتجل دور مفتش

الشرطة، أما الممثلون الآخرون ومعهم بعض المشاهدين-الممثلين فقد ارتجلوا مشهداً من قسم الشرطة، فقد قرر مفتش الشرطة أن يتدخل ويقبض على الشاب والفتاة ويصطحبهما إلى قسم الشرطة، وهناك يتصل الشاب بمحاميه، وبالطبع لا يوجد محامى فى العالم الصغير للنموذج المضاد. ولكن هذه لا تعد مشكلة- فقد أجاب أحد الممثلين على أنه المحامى وبمساعدة بعض المشاهدين-الممثلين -فى أدوار مختلفة- كان هناك مشهد فى مكتب المحامى. والآن جاء دور المحامى، حيث إتصل بوالدى الشاب والفتاة. ومرة ثالثة يرتجل الممثلون والمشاهدون-الممثلون مشاهد بالمنازل حيث الأسر والآباء والجدود والأعمام والعمات والجيران. وفى غضون دقائق كان هناك مشهد ضخم يشغل الحجرة بأسرها ويشترك فيه الجميع.

ويوضح هذا أن النموذج- المضاد يصور فقط العالم الصغير- ولكنه يوضح أيضًا أن هذا العالم الصغير صالح ليكون صورة مصغرة للعالم الكبير، للمجتمع موضع النقاش ككل. المجتمع ككل يمكن أن يدخل ويشترك فى عرض من عروض مسرح المنتدى مهما كانت أبعاد النموذج - المضاد.

١٤- كيف تستبدل شخصية دون أن تتحول لشخصية أخرى

أحيانًا يحل أحد المشاهدين محل أحد الممثلين فيحور الشخصية على نحو يجعل الحل خياليًا تمامًا، ولهذا لابد أن يحافظ المشاهد على "معطيات" المشكلة. فإذا حل أحد المشاهدين-الممثلين محل أحد الممثلين وقلد بالضبط سلوك الشخصية فى النموذج-المضاد فإنه لن يحدث تغييراً جذريًا سواء فى الأداء أو فى مسار الأحداث. ولكننا نعرف أنه لابد من تغيير سواء فى الأداء أو فى مسار الأحداث. فهناك إنسان يحل محل إنسان، فرد يحل محل فرد، مشاهد يحل محل ممثل. شىء ما يتغير. ولكن أى شىء يمكن أن نغيره وأى شىء لا يجب أن نغيره؟

أولاً : لا يجب أن نغير الظروف الاجتماعية المعطاة للمشكلة مثل العلاقات الأسرية بين الشخصيات وأعمار الشخصيات ومركزهم الاقتصادى وغيرها من الجوانب التى تحدد أسلوب أداء الشخصية. فإذا تم تعديل هذه العوامل، فإن الحلول ستكون جدباء لأنها ستكون حلول لحالات أخرى غير التى عرضت فى النموذج-المضاد.

ثانيًا : لا يجب أن تغير دوافع الشخصية. ففى نوركوبنج مثلاً صور أحد النماذج-المضادة امرأة عاملة اضطرت إلى ترك عملها لكى تنتقل مع زوجها لمكان عمله فى مدينة أخرى. وكان الدافع الأساسى لهذا التصرف حبها لزوجها. وخرجت المشاهدة الأولى على المسرح وكان أول ما فعلته أن لعنت زوجها! وبالطبع غيرت المرأة بهذا التصرف معطى أساسى فى الموقف. فإذا كانت المرأة فى النموذج-المضاد تكره زوجها لكان انتقاله لمدينة أخرى فرجًا وليس كربًا. ولكنها تحب زوجها.

وهكذا يكون التغيير فى خصائص الدافع وليس فى الدافع نفسه: أى كيف تقوم بما يجب أن تقوم به، وهو مكمن المشكلة.

١٥- *ما هى الصورة "الخفية" من صور القهر؟*

ليس غريبًا خلال الإعداد للمنتدى أن تسمع أعضاء الفرقة يتناقشون حول ما يعتبر قهراً فاحشًا وما يعتبر قهراً خفيفًا، حول ما يعتبر قهراً رئيسيًا وما يعتبر قهراً ثانويًا. ولعلك لو سألت قلبى لقال أن القهر، مهما كان، قهر لا يختلف فى درجته ... بالنسبة للذين يعانونه.

فهناك دائمًا شخص يعانى أكثر مما نعانى، ولكن هذه ليست حجة لنمتنع عن الحديث عما تلاقيه من قهر، مهما كان ما نعانيه قليل جداً بالمقارنه مع ما يعانيه مثلاً اللاجئون الكامبديون على حدود تايلاند ، وما يلاقيه الضحايا العزل على أيدى

الجماعات المسلحة من الجنود والمهربين. إن ما نعانيه متناهى فى صغره بالمقارنة مع ما يعانيه الهنود المنبوذون فى مجتمع يقوم على أساس الطبقات المنغلقة، لكننا نشعر حين نعانى كأن المعاناة جبل على صدورنا. وهدف مسرح المقهورين أن يحررنا من هذه المعاناة.

وعلى حد سواء، أرى ألا يجب أن نرتب صور القهر بحيث نضع إحداها أدنى من الأخرى.

بالطبع هناك حالات من القهر أكثر وحشية من حالات أخرى، بالطبع هناك حالات من القهر يتعرض لها عدد كبير من الناس وبقسوة أكبر، لكننى أرى أن مقاومة إحدى صور القهر لا يمكن عزلها عن مقاومة القهر فى عمومه مهما كان بعضه ثانويًا.

وهكذا أرى ألا يجب أن ننظم صور المعاناة المختلفة فى سلسلة هرمية. يجب أن نستشير المشاهد ونستخدم كل صور القهر فى بناء النماذج المضادة طالما أن هذه الصور واقعية عاناها المشاركون فى المنتدى والذين لابد أن لديهم رغبة متأصلة فى تحرير أنفسهم.

١٦- من يحل محل من ؟

نحتاج لكى يصبح المنتدى فرعًا أصيلاً من مسرح المقهورين، أن يقتصر دور البطل على الممثلين-المشاهدين الذين تعرضوا لنفس صورة القهر (بالتماثل أو بالتشابه). ومحاولة هؤلاء المشاهدين-الممثلين لإيجاد سبل جديدة وصيغ جديدة للحرية لا تكتسب معنى فى سياق المسرحية فقط فهؤلاء المشاهدين-الممثلين (الذين تعرضوا لنفس صورة القهر التى يعانيها البطل) يتدربون من خلال العرض على الدفاع عن النفس فى الحياة الواقعية.

أما إذا أراد أحد المشاهدين-الممثلين ممن لم يجربوا صورة القهر التى يعانيها البطل أن يحل محل البطل فإننا نكون بذلك قد انحرفنا بوضوح إلى مسرح النصيحة، حيث يوضح الواحد للآخر ما يجب أن يفعله- أى نكون قد عدنا للمسرح الإنجيلى القديم.

ولكن هناك إحتمال آخر يمكن أن يكون مختلفًا ومثيراً معًا. ولأضرب لذلك مثالاً، ففى ستوكهولم، خلال مهرجان سودر، عرضت إحدى الفرق نموذجًا مضاداً لمنتدى يتحدث عن علاقة الرجل بالمرأة ويحضرنى حوار مع فتاة صغيرة ذهلت له :

إننى أخشى أن أصرح لأى رجل بأننى أهواه.

لماذا؟ ألأنك تخشين أن يقول أنه لا يهواك ؟

لا، الأمر أكثر تعقيداً من هذا. إننى أخشى أن يقول إنه أيضًا يهوانى.

وأين المشكلة فى هذا ؟

المشكلة أكبر مما تتصور. إننى أخشى أن يقول نعم بينما هو كاذب فى أعماق أعماقه، ولكنه قال نعم لأنه لا يستطيع أن يقول لا ...

هكذا كانت المشكلة أبعد من أن تكون بسيطة .. على أية حال، قبلت هذه الفكرة كموضوع لمنتدى دون تردد لأننى لا أؤمن بطبقية صور القهر. وعرض هذا المنتدى فى الشارع فى يوم جمعة- ويجب أن أذكر لمن لا يعرف السويد أن نصف السكان يكونون بعد العاشرة من مساء الجمعة ثملون تمامًا. وقد أضاف هذا للعرض المزيد من التوابل!

مضى المشهد الأول دون اضطرابات، وكذلك الثانى. وفى المشهد الثالث الذى تضمن نفس الحوار السابق مع الفتاة المترددة، صاح رجل "قف" وظننا أنه يريد أن يحل محل الشاب ولكنه وقف مكان الفتاة ليوضح لنا كيف يمكن من وجهة نظره أن تتصرف الفتيات فى مثل هذه المواقف . وكدت أن أوقفه- فقد كنت أنا الجوكر- ولكن قبل أن أفعل ذلك استشرت المشاهدين كالمعتاد. وصاح المشاهدون جميعًا بأن أتركه.

وبدأ الرجل الذى كـان سـعـيـداً كـالأراجـوز بـانش فى إعطاء دروس بأسلوب بارع للمشـاهدات. واستمعت المشـاهدات وأعدت نفسـها للثأر. وهكذا حين ظن الرجل أنه أوشك على الانتصار، صرخت نساء عدة فى تتابع سريع "قف" وأردن أن يحلن محله. وهكذا كان هناك على المسرح رجل يوضح للنسـاء كيف يمكن أن يتصرفن، بينما كانت النساء تلعب دور الرجال لتوضح لهم كيف يمكن أن يتصرفوا.

وكانت النتيجة رائعة لأن الرجال والنسـاء الذين كانوا يلعبون دور الجنس الآخر كانوا يعبرون عن رأيهم فى الجنس الآخر بصورة مسرحية (جمالية وليست فقط حرفية) لقد كان كل منهم يحاول تصحيح الآخر ويوضح لمحاوره أى جوانب فى سلوكه يمثل اضطهاداً له. وجدير بالذكر أن عـروض هؤلاء لم تكن، فى ضـوء الواقع والخبرة، مبالـغ فـيـهـا أو كـاريكاتيـرية ولو للحظة واحـدة. غـيـر أننا على العـمـوم يجب أن نتـجنب الشـخص اللامـضطهـد (والذى غـالبًا مـا يكون فى الواقع هو المضـطهد كـمـا فى المثـال السـابق) والذى يزعم أن له حق إعطاء الدروس ووضع الخطط للمضطهدين أنفسهم.

وثمة شىء آخر علمه لى هذا العرض: فمسرح المقهورين له قواعده التى يجب أن تحترم. ولكن إذا حدث أن قرر المشاهد فى لحظة ما، لسبب ما أن يغير هذه القواعد فإن عليك حينئذ أن تغيرها.

ومع ذلك يبقى لمسرح المقهورين قـاعدتين أسـاسيـتين لا يمكن تغييرهما: إذ يجب أن يكون المشاهدون- الممثلون هم أبطال الحدث الدرامى وهؤلاء المشاهدون- الممثلون يجب أن يعدوا أنفسهم ليصبحوا أبطال الحدث الواقعى . وهذا هو المهم.

١٧- *كيف يجب التدريب على النموذج المضاد؟*

يمكن التدريب على النموذج المضاد، كأى مسرحية أخرى، بطرائق مختلفة، ولكننى أقترح هذه الطريقة التى أظنها تؤدى إلى أفـضل النتـائج والتى يمكن على حد السـواء استـخدامـهـا فى شكل "ارتجـال" لدعم الكتـابـة المسـرحيـة . وهذه الطريقة عـبـارة عن

مجموعة من التمرينات التحليلية على الدافع والأسلوب قبل البدء فى التدريبات "التركيبة" التى تجمع هذا كله فى كل واحد.

وبعد تكون "جنين" العمل (أو بعد الرسم التفصيلى للعمل بأسره) يجب على الممثلين أن يتدربوا بصورة تحليلة على نفس النص عدة مرات. وهكذا يستحثهم التدريب الأول على "التحليل" والذى أعنى به فصل وإفراد الدوافع. فإذا كان الدافع مثلاً هو الكراهية، يصبح على الممثلين أن يفكروا فى ضوء الكراهية فقط فى كل المشاهد والمواقف، وبعد ذلك مباشرة يحللون كل شىء من الزاوية الأخرى المقابلة فيؤدوا كل المشاهد والمواقف بحيث يكون الحب هو الدافع الوحيد.

وهذا التدريب على الدافع المنفرد الخالص يفيد أول ما يفيد فى مساعدة الممثل على اكتشاف ظلال ربما لا تكون واضحة فى الاختبار وهكذا تظهر على السطح مما يتيح للممثل أن يفكر فيها ويشعر بها. وهو يفيد ثانيًا فى حالة جنين العمل (وليس فى حالة المسرحية التى نبت لها الريش) حيث يساعد الممثل على اختراع وإبداع كلمات وأحداث تندمج مع النص النهائى. ويفيد أخيراً فى مساعدة الممثل على إعداد استجابات للتدخلات المستقبلية للمشاهدين-الممثلين.

وفى أى وقت يكتشف فيه الممثل أو يشك أن دافعًا ما أو شعوراً ما لم يظهر على السطح على نحو كاف سواء فى الدور ككل أو فى أحد المشاهد حينئذ يجرى تدريب تحليلى لهذا الدافع أو ذلك الشعور. فنؤدى المشهد مثلاً بكل اللامبالاة الممكنة ثم بكل القلق الممكن ثم بالسخرية ثم بالارتياب ثم بالخوف ثم بالشجاعة- بأى أسلوب قد يساعد الممثلين عن طريق التحليل والتركيز على الشعور والدافع المفردين على التكوين التدريجى لشخصياتهم أو المشاهد التى يشتركون فيها.

بعد ذلك يمكن التدريب على العمل عدة مرات مع "التوقف الاصطناعى" حيث يتوقف كل ممثل بضع ثوان قبل أن يلقى سطوره، وخلال هذه الثوان يحاول أن يركز على الصراعات التى تربط بينهم . ويمكن أن يكون هناك أيضًا "توقفًا للفكر المناقض "

حيث يفكر الممثل فى نقيض ما سوف يقوله، بل يمكن أن تجرى تدريبات صامتة حيث يفكر الممثلون فى النص فى داخلهم دون أن ينطقوه.

كانت هذه بعض التمرينات التى تساعد على تنمية الدوافع والتى يمكن أيضًا تطبيقها على أسلوب الأداء- إذ يجب أن يتم التدريب على النص بطرق تكشف عن مختلف احتمالاته وكل وجوهه فيتم التدريب عليه بأسلوب رعاة البقر الغربى وككوميديا وكتراجيديا وكسيرك وكأوبرا وكفيلم صامت وكفيلم رعب وغيرها. وفى كل تدريب يستطيع الممثلون إما أن يقرأوا نفس النص المعد من قبل ولكن بأسلوب مختلف فى كل مرة، أو على حد السواء يستخدمون سطوراً جديدة و أحداثًا جديدة ليصلوا للنص النهائى إذا كانت المجموعة فى مرحلة جنين العمل.

وهذه التدريبات مفيدة كطريقة لتسليح الممثلين بما يشبه ملونة الرسام التى تضم كل الألوان المحتملة لشخصياتهم، وشيئًا فشيئًا، تدريب من وراء تدريب ، يرسم الممثلون شخصياتهم. وهذه المرحلة الأخيرة من العملية لابد أن تتم خلال التدريبات التركيبية حيث تندمج كل الكلمات وكل الأحداث وكل الصيغ التعبيرية الجديدة.

١٨- هل يمكن تغيير موضوع عرض المنتدى؟

نعم، أحيانًا يسمح بهذا، كما حدث مثلاً فى ريو فى ديسمبر ١٩٧٩ وكانت الفكرة بسيطة.. فقد إنهار مصعد فى كوبا كانا فى واحد من العقارات المرتفعة التى لا تلتزم بأى معيار معمارى ولكن الربح هو فقط مايبرر وجودها. وأراد السكان الذين تضرروا من الحادث أن يتخذوا بعض الإجراءات القانونية ضد الشركة المؤسسة وعقد اجتماع وهذا الاجتماع كان موضوع المنتدى.

ولكن المنتدى كان عنيفًا غاضبًا لدرجة استحال معها الوصول إلى إتفاق سواء بالنسبة للإجراءات القانونية التى سيتم اتخاذها أو بالنسبة لحاجة كل واحد إلى الحديث والتعبير عن مشاعره.

وفى النهاية تغيرت الفكرة و أصبحت : كيف يتم تنظيم منتدى!

١٩- هل يمكن لمتفرجى المنتدى أن يظلوا "مشاهدين" ؟ لا.

إن منهجى ألا أعطى إجابات حاسمة ولكننى فى حالة هذا السؤال أجيب بكل اطمئنان : لا! لايجب أن يظل أى شخص "متفرجًا" بالمعنى السلبى للكلمة. لا يمكن أبداً. فالمشاهدون-الممثلون فى مسرح المنتدى يعرفون جميعًا أنهم يستطيعون فى أى وقت أن يقولوا "قف" ثم يعبرون عن رأيهم بطريقة ديمقراطية مسرحية ملموسة على المسرح. ولكن حتى إذا بقوا على الهامش أو شاهدوا عن بعد أو اختاروا عدم الحديث ، فإن اختيارهم هذا هو نفسه نوع من المشاركة . فحتى يحجموا عن الحديث عليهم أولاً أن يقرروا ذلك- وهذا القرار ضرب من ضروب الفعل.

وفى الغالب الأعم، يكون لدى كل واحد شيئًا ما يريد أن يعبر عنه وهكذا ينتهى الجميع بالحديث ودخول اللعبة وخصوصًا إذا كان لدى المشاركين دافع ورغبة فى التعبير عن آرائهم ونزعاتهم وأمنياتهم- وهذا التعبير يصنع المشهد. وكلما كانت رغبة المشاركين فى القيام بفعل أقوى، كلما أسرعوا إلى المسرح.

ويحضرنى مثال آخر من بروچيا وهى مدينة إيطالية صغيرة فى أمبريا. ويعد هذا المثال هو الحالة الأولى للمشاركة "العمودية"! ولأفسر لكم مايعنيه هذا. لقد عملت مع جماعة من النساء La Passere لثلاثة أيام وكنا نتدرب فى كل ظهيرة على مشاهد صغيرة كانت تقريبًا بدون نص إذ كانت تعتمد على الإيماء، وفى المساء كنا نعرض هذه المشاهد على هيئة منتديات فى الميادين الصغيرة القديمة فى المدينة- وكانت ميادين صغيرة بهيجة تحيطها المنازل التى ترتفع لثلاث أو أربع طوابق بنوافذ تطل مباشرة على الميدان. وفى أحد هذه الأمسيات، لاحظت أن النوافذ مكتظة بالنظارة ومعظمهم من النساء اللاتى رغبن فى رؤية العرض. وناديت عليهن أن أنزلن حتى أثير رغبتهن فى المشاركة وبالفعل نزل عدد لابأس به من نظارة النوافذ هؤلاء. أما البقية فقد تظاهروا

بأنهم لم يسمعوا أو لم يفهموا. ولحت عليهم ثم استسلمت فقد ظلوا مقيدين فى كراسيهم الوثيرة.

بدأ العرض كالمعتاد بالتمرينات. وأغريت النساء فى النوافذ ضحكًا (وكان معظمهن من كبار السن). بعد ذلك جاءت لعبة الحيوانات ثم صور الأسرة ثم طقس العودة من العمل . وحينئذ بدأت النساء فى الهتاف معترضات- فقد كان ما عرضه الذكور من النظارة غير حقيقى إذ كان بعيد تمامًا عما يفعلونه حين يعودوا للبيت. ومن النوافذ لعنت الزوجات أزواجهن الذين كانوا أزواج مثاليين على المسرح، فقد أعدوا العشاء وجهزوا السفرة واعتنوا بالأطفال واطمأنوا على القطط والكلاب... لقد قاموا بما يفوق وسعهم! لقد كنا نسمع من يقول مثلاً من أعلى "ما كازونى! أيها الكذاب! إنك لا تفعل هذا فى البيت. إنك لم تدخل المطبخ فى حياتك. أيها التافه الكسول!"

وهكذا تحول المكان فى دقائق بفضل الثرثرة التى يتميز بها الإيطاليون إلى مكان صاخب بصوت بصياحات أفقية (من المشاركين من المشاهدين فى الشارع) وصياحات عمودية (من النظارة النساء المشاركات فى الحدث حتى وإن كن مازلن فى النوافذ) وهكذا كانت عبارات السب والتوبيخ تنطلق فى كل مكان ولم تكف حتى ترك المسرح، وقد خيم على وجوههم الخزى، هؤلاء الأزواج الذين صنعوا تلك الصور الجميلة لأنفسهم.

ولم يبق واحد فى الميدان "متفرجًا". لقد كانوا جميعًا مشاهدون-ممثلون سواء الجالسون أو الواقفون، البعيدون أو القريبون، المشاهدون من أعلى أو من أسفل... جميعًا جميعًا كانوا مشاهدون- ممثلون .

٢٠- متى تنتهى جلسة مسرح المقهورين؟

لا تنتهى أبداً- حيث إن هدف مسرح المقهورين ليس صنع دائرة مغلقة، أو التطهير أو الإنتهاء إلى تطور ما. بل على النقيض، إن الهدف من مسرح المقهورين هو تشجيع

النشاط الذاتى وإدخال الحركة على سلسلة الأحداث وإثارة الفكر التغييرى المبدع وتحويل المتفرجين إلى أبطال. ولهذه الأسباب بالتحديد يجب أن يكون مسرح المقهورين هو صاحب الخطوة الأولى فى التغيير، والذى لا تكون ذروته ظاهرة جمالية ولكن حياة واقعية.

وهذا ما يجب أن يحدث من الناحية النظرية ، وهذا ما يحدث بالفعل من الناحية العملية.

ولننظر لأحد أمثلة مسرح المنتدى. قام أحد المضطهدين بإبداع نموذجًا مضاداً من صور من حياته الواقعية، أى أن هناك واقع جائر تجسده الصور. وهذه الصور لها خاصتين أساسيتين أولهما أنها صور للواقع وثانيهما أنها نفسها واقع. وهذه الصور موجودة بدليل أنها مصورة على المسرح. وانطلاقًا من وضع النموذج المضاد يمكن أن نلاحظ وجود قهر حقيقى وصور حقيقية لهذا القهر، كما لو كان هناك عالمين : عالم الواقع الذى استلهم منه المضطهد الصور، وعالم الصور نفسها.

وبصورة أبسط يمكن أن نقول إنك لو التقطت صورة للملاريا حينئذ تكون الملاريا كائن حقيقى وبالنسبة للصورة فإنها تكون حقيقية أيضًا. وبالمثل إذا رسمت صورة للملاريا أو قمت بنحت نموذج لها، أو كتبت قصيدة عنها أو رواية فإنك تكون قد أبدعت صورة للملاريا، صورة واقعية مثلها.

وهكذا يكون الشخص المضطهد مسئول عن وضع النموذج المضاد (وهو مجموعة ديناميكية من الصور) ويكون كل المضطهدين الذين يتوحدون معه (إما بالتماثل التام أو بالتشابه) هم المستفيدون من هذه الصيغة الجديدة فهم يشاركون فى آن واحد فى هذين العالمين : عالم الواقع وعالم الصور التى أصبحت واقع. أما الذين لا يتوحدون مع المضطهد الذى صنع هذه الصور فإنهم أيضًا يستفيدون منها ولكن عن بعد- إذ لن يستطيعوا أبداً أن يطبقوا فى حياتهم الواقعية تلك الخبرات التى أدركوها فى حياتهم الخيالية . أما المضطهدين فإنهم يتدربون على الحدث ويمارسوه فى إطار الحياة الخيالية لمسرح المنتدى حتى يستطيعوا فيما بعد تطبيق هذه المقدرة المستجدة على حياتهم

الواقعية لأن هؤلاء المضطهدين جزء من هذين العالمين.

ولنتوقف قليلاً لنؤكد هذه النقطة الأساسية. فالمضطهد يلعب دور الموضوع فى كلا العالمين. ومن خلال صراعه ضد القهر فى العالم الخيالى فإنه يمارس الحدث ويحصن نفسه كإستعداد للصراع المستقبلى ضد القهر الواقعى، وليس ضد مجرد صور لهذا القهر.

وفى الحقيقة ليس هناك نهاية لجلسة مسرح المقهورين لأن كل شىء يحدث خلالها لابد أن يمتد للحياة. فالمسرح لا ينتهى أبداً! إن مسرح المقهورين يقف بالضبط على الحدود بين الخيال والواقع- وهذه الحدود لابد من عبورها. فإذا بدأ العرض بالخيال فإن هدفه يكون التوحد مع الواقع ، مع الحياة.

والآن ونحن فى عام ١٩٩٢ حيث تحولت الكثير من الحقائق إلى شكوك، وذبلت الأحلام تحت أشعة الشمس الحارقة ، وأصبحت الآمال أوهام زائفة- الآن حيث نعيش فى أوقات ومواقف بالغة التعقيد تفيض بالشكوك والهواجس- الآن أكثر من أى وقت مضى.. نحتاج إلى مسرح يطرح الأسئلة المناسبة فى الأوقات المناسبة. دعونا نكون ديمقراطيين ونسأل مشاهدينا عن رغباتهم، دعونا نضع أمامهم أكثر من اختيار. ودعونا نأمل أن نتمكن يومًا ما - وأرجوا ألا يبتعد عنا هذا اليوم- من إقناع أو إجبار حكوماتنا وزعمائنا أن يفعلوا نفس الشىء، أن يسألوا مشاهديهم- فى الولايات المتحدة- عما يجب أن يفعلوه، حتى يصبح- وهذا مستطاع نعم مستطاع- هذا العالم مكانًا نستطيع أن نعيش فيه ، ونسعد به ، وليس مجرد سوق ضخمة نبيع فيها بضائعنا وأرواحنا.

فلنأمل .

ولنعمل من أجل تحقيق الأمل !

المحتويات

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

خمسة أصناف من الألعاب والتمرينات

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

رقم الإيداع / ٩٥٦ / ١٩٩٧
دولى ٩٧٧ – ٢٣٥ – ٨٨٢ – ٤
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0240061